Jahrbuch der Musikbiblioth... Peters

Musikbibliothek Peters

Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1907

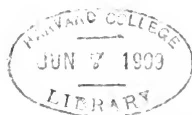
Vierzehnter Jahrgang

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1908


HARVARD COLLEGE
JUN 7 1909
LIBRARY

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und von 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliothekräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht.

Der Besuch der Musikbibliothek Peters hat sich auf der sehr beträchtlichen Höhe der letzten Jahre gehalten; er belief sich auf 4890 Personen, von denen 4213 zusammen 10429 (5860 theoretische und 4569 praktische) Werke verlangten. Da die Bibliothek an 276 Tagen geöffnet war, so beträgt der tägliche Durchschnitt etwa 18 Personen. Die dem Publikum zugänglichen Räume der Bibliothek wurden in den Ferien vollständig renoviert, nachdem schon im voraufgegangenen Jahre das äußere Gebäude ein neues Gewand erhalten hatte.

Der Bestand der Bücher und Musikalien vergrößerte sich um ca. 150 Werke, ohne die laufenden Fortsetzungen etc. Die Zugänge aus der jüngsten Literatur sind an bekannter Stelle vermerkt, von den übrigen Erwerbungen mögen die hauptsächlichsten hier verzeichnet sein. **Theoretisch:** Stephanus Vanneus, Recanetum de musica aurea, 1533; Gio. Maria Artusi, L'arte del contraponto, 1598; Pedro Cerone, El Melopeo y maestro, 1613; Horatio Scaletta, Scala di musica . . settima impressione, 1685; Angelo Berardi, Documenti armonici, 1687. **Praktisch:** Stef. Landi, Il S. Alessio, Roma 1634, das erste nationale italienische Musikdrama, Dominico Alberti, VIII Sonate per cembalo, Opera prima; Giacob Baseui detto Ceruetto, Six sonatas or trios for three violoncellos or two Violins and a Bass; beide bei J. Walsh in London; Campioni & Ferrari, Six sonatas or trio's for two violins or german flutes with the thorough bass (Thompson in London). Ferner die Originalausgaben von: Leclair l'ainé, Premier livre de sonates à violon seul avec la basse continue. Paris 1723, Gio. Gioacchino Quantz, Sei sonate a flauto traversiere solo, e cembalo. Opera prima. Dresda (unser Exemplar trägt übrigens keine Jahreszahl) und die alten Pariser Ausgaben von Giuseppe Tartini, Sonates...

Oeuvre 4 und Francesco Maria Veracini, Sonate ... Opera prima. Hauptsächlich mit Rücksicht auf die an der Universität betriebenen paläographischen Studien wurden zu Bestimmungs- und Übungszwecken eine Kollektion Neumenblätter (vom 10. Jahrh. beginnend) und die von P. Aubry besorgte Neuausgabe des Roman de fauvel (14. Jahrh.) erworben. Darüber kam aber die **moderne Musikpraxis** nicht zu kurz. Die Opernbibliothek wurde durch die Partitur von E. d'Alberts „Die Abreise“ bereichert. Weiter wurden folgende Partituren den Beständen einverleibt: Balakirew, Musik zu König Lear; Bruckner, Psalm 150; Charpentier, Impressions d'Italie; Debussy, Prélude d'un après-midi d'un faune; Glazounow, Op. 82, Violinkonzert; Mac Dowell, (2) Indianische Suite; Reger, Op. 100, Variationen über ein lustiges Thema; Sinigaglia, Op. 20, Violinkonzert; Tschaikowsky, Manfred; Richard Wagner, Vier Ouverturen hrsg. von Felix Mottl; Weingartner, Symphonie G-dur. In gleicher Weise wurden die übrigen Fächer berücksichtigt. Auch trat die Bibliothek den neu eröffneten Subskriptionen auf die Gesamtausgaben der Werke von J. Haydn und Fr. Liszt bei.

Der Herausgeber des Jahrbuchs wurde „in Anerkennung seiner Leistungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft“ vom Königl. preußischen Kultusministerium zum Professor ernannt.

Zum Schluß möge die übliche Liste der am meisten verlangten Werke folgen, sie gibt ein anschauliches Bild von der Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Gesammelte Schriften und Dichtungen	75
Decsey, Ernst . . .	Hugo Wolf	68
. . . .	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	68
Riemann, H.	Handbuch der Musikgeschichte	62
Berlioz, Hect. . . .	Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauß	56
. . . .	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	47
Glasenapp, Carl Fr. .	Das Leben Richard Wagner's	45
Nagel, Wilibald . .	Beethoven und seine Klaviersonaten	45
Förster-Nietzsche, El.	Das Leben Friedrich Nietzsche's	43
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	40

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Eitner, Rob.	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	38
Nietzsche, Fr. . . .	Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.)	38
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	37
Hofmann, Rich. . . .	Praktische Instrumentationslehre	32
Riemann, H.	Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert	32
Rietsch, Heinr. . . .	Die deutsche Liedweise	32
Jahn, O.	W. A. Mozart	29
Kalbeck, Max . . .	Johannes Brahms	26
Ambros, Aug. W. . .	Geschichte der Musik	25
Lessing, Theod. . .	Schopenhauer, Wagner, Nietzsche	25
Ramann, L.	Franz Liszt	25
Hacke, Heinrich . .	Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht	24
Louis, Rud. und Ludw. Thuille . .	Harmonielehre	24
. . . .	Monatshefte für Musikgeschichte	24
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	24
. . . .	Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft	23
Caland, Elisab. . . .	Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel	22
Hofmeister, Fr. . . .	Verzeichnis sämtlicher im Jahre 1852—1906 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien	21
Gevaert, F. A. . . .	Cours Méthodique d'Orchestration	20
Jaell, Marie	Der Anschlag	20
Marx, Ad. Bernh. . .	Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen . .	20
Billroth, Th.	Wer ist musikalisch?	19
Frimmel, Theod. v. .	Ludwig van Beethoven	19
Kreißle, H. v. . . .	Franz Schubert	19
Müller-Brunow . . .	Tonbildung oder Gesangunterricht?	19
Riemann, H.	Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule	19
Frimmel, Th. v. . .	Beethovens äußere Erscheinung	18
[Golther, Wolfgang] .	Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871	18
Grove, G.	Beethoven und seine neun Symphonien (Hehemann)	18
Hennig, Rich. . . .	Die Charakteristik der Tonarten	18
Lehmann, Lilli . . .	Meine Gesangskunst	18

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Seiffert, Max	Geschichte der Klaviermusik	18
Spitta, Philipp	Johann Sebastian Bach	18
Thayer, Alex. W.	Ludwig van Beethoven's Leben	18
Bulthaupt, H.	Dramaturgie der Oper	17
Neitzel, Otto	Beethovens Symphonien	17
Reinecke, Carl	Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten	17
Storck, Karl	Geschichte der Musik	17
Unschuld von Melasfeld, Marie	Die Hand des Pianisten	17
Wasielewski, W. J. v.	Robert Schumann	17
Böhme, Franz M.	Geschichte des Tanzes in Deutschland	16
Draeseke, Fel.	Der gebundene Styl	16
Euler, Leonhard	Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae	16
Friedlaender, Max	Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert	16
Riemann, H.	Große Kompositionslehre	16
Steinhausen, F. A.	Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik	16
Breithaupt, R. M.	Die natürliche Klaviertechnik	15
Bülow, H. v.	Briefe und Schriften	15
Gerber, Ernst L.	Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler	15
Glasenapp, Carl Fr.	Wagner-Encyklopädie	15
Oettingen, Arthur v.	Harmoniesystem in dualer Entwickelung	15
Schindler, A.	Ludwig van Beethoven	15
Schmitt, Friedr.	Große Gesangschule für Deutschland	15
Steinhausen, F. A.	Die Physiologie der Bogenführung	15
Adler, Guido	Richard Wagner	14
Garcia, M.	Schule des Gesanges	14
Hausegger, Friedr. v.	Gedanken eines Schauenden	14
Marx, A. B.	Die Form in der Musik	14
Nohl, Ludw.	Musikalisches Skizzenbuch	14
Riemann, H.	Vereinfachte Harmonielehre	14
Bie, Oscar	Das Klavier und seine Meister	13
Chamberlain, H. S.	Das Drama Richard Wagners	13
. . . .	Deutscher Bühnen-Spielplan	13
Reimann, H.	Johannes Brahms	13
Thomas, W. A.	Johannes Brahms	13
Volkelt, Johannes	System der Ästhetik	13
Widor, Ch. M.	Die Technik des modernen Orchesters (Riemann)	13

Autor.	Titel	Zahl der Entleihungen
Heuberger, R. . . .	Franz Schubert	12
Körte, Osw.	Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh.	12
. . . .	Magazin der Musik. Hersg. v. C. F. Cramer . .	12
Reinecke, W.	Die Kunst der idealen Tonbildung	12
Richter, Alfr.	Das Klavierspiel	12
Riemann, H.	Elementar-Schulbuch der Harmonielehre	12
Wolf, Johannes . . .	Geschichte der Mensural-Notation	12
. . . .	Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt	11
Cherubini, L.	Theorie des Contrapunktes und der Fuge . . .	11
Hofmann, Rich. . . .	Die Musikinstrumente, ihre Beschreibung und Verwendung	11
Joachim, Joseph und **Andreas Moser** .	Violinschule	11
. . . .	Katalog der Edition Peters	11
Kienzl, Wilh.	Aus Kunst und Leben	11
Kullak, Ad.	Die Ästhetik des Klavierspiels (Niemann) . . .	11
Moos, Paul	Moderne Musikästhetik in Deutschland	11
Riemann, H.	Ueber das musikalische Hören	11
Weingartner, Fel. . .	Ueber das Dirigieren	11
Bach, C. Ph. E. . . .	Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Niemann)	10
Hanslick, Ed.	Musikalische Stationen	10
Helm, Th.	Beethovens Streichquartette	10
Klauwell, Otto . . .	Studien und Erinnerungen	10
Kofler, Leo	Die Kunst des Atmens	10
. . . .	Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung (Chrysander)	10
Litzmann, Berth. . .	Clara Schumann	10
Marx, Ad. Bernh. . .	Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke	10
Nohl, Ludwig . . .	Briefe Beethovens	10
Stumpf, Carl	Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft . .	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Strauß, Rich.	Salome, Partitur	81
Strauß, Rich.	Salome, Klavier-Auszug	61
Wagner, Rich.	Tristan und Isolde, Partitur	40
Beethoven, Ludw. v.	Sonaten für Pianoforte	34
Tschaikowsky, P.	Op. 74. Symphonie pathétique Nr. 6, Partitur	26
Beethoven, Ludw. v.	Quartette für Streichinstrumente	22
d'Albert, Eugen	Tiefland, Klavier-Auszug	21
Wagner, Rich.	Das Rheingold, Partitur	20
Wagner, Rich.	Die Walküre, Partitur	20
Tschaikowsky, P.	Op. 64. Fünfte Symphonie, Partitur	19
Wagner, Rich.	Das Rheingold, Klavier-Auszug	19
Brahms, Joh.	Op. 68. Symphonie (Nr. 1) C moll, Partitur	18
Wagner, Rich.	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur	18
Wagner, Rich.	Tannhäuser, Partitur	17
Haydn, Jos.	Die Schöpfung, Partitur	15
Bizet, Georges	Carmen, Partitur	14
Debussy, Claude	Pelléas et Mélisande, Partitur	14
Wagner, Rich.	Lohengrin, Partitur	14
. . . .	Volksliederbuch für Männerchor. Herausgegeben auf Veranlassung des Deutschen Kaisers Wilhelm II.	13
Beethoven, Ludw. v.	Missa solemnis, Partitur	13
Haydn, Jos.	Berühmte Quartette für Streich-Instrumente	13
Smetana, Friedr.	Die verkaufte Braut, Partitur	13
Strauß, Rich.	„Also sprach Zarathustra“, Partitur	13
Valerius, Adrianus	Neder-Landtsche Gedenck-Clanck	13
Wolf, Hugo	Sechs geistliche Lieder für gemischten Chor nach Gedichten von J. v. Eichendorff	13
Wagner, Rich.	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	12
Bach, Joh. Seb.	Schlußband der Gesamt-Ausgabe, Bd. 46	11
Beethoven, Ludw. v.	Symphonien, Gesamt-Ausgabe	11
Offenbach, J.	Les Contes d'Hoffmann, Klavier-Auszug	11
Strauß, Rich.	Feuersnot, Klavier-Auszug	11
Wagner, Rich.	Rienzi, Klavier-Auszug	11
Wagner, Rich.	Die Walküre, Klavier-Auszug	11
Bach, Joh. Seb.	Kirchencantaten, XVI. Band, Gesamt-Ausgabe	10
Bach, Joh. Seb.	Messen, VIII. Band, Gesamt-Ausgabe	10
Beethoven, Ludw. v.	Op. 55. Symphonie Nr. 3, Partitur	10

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Beethoven, Ludw. v.	Op. 125. Symphonie Nr. 9, Partitur	10
Kreutzer, Conr. . . .	Das Nachtlager in Granada, Partitur	10
Mozart, W. A. . . .	Streichquartette	10
Mozart, W. A. . . .	Don Juan, Partitur	10
Reger, Max	Op. 74. Quartett in D moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello	10
Strauß, Rich.	Op. 49. Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	10
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	10

Leipzig, im März 1908.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke.

Von

Max Friedlaender.

Die Gesetze, nach denen klassische Kompositionen ediert werden sollen, sind — soweit meine Kenntnis reicht — bisher von keinem Musiker oder Schriftsteller näher beleuchtet worden. Die Materie ist in der Tat nicht ganz einfach, und die Pflichten des Herausgebers sind um so schwerer zu umgrenzen, weil sie von Fall zu Fall verschieden sein können. Über gewisse Grundgesetze freilich werden alle einig sein: der Herausgeber muß hinter dem Kunstwerk zurücktreten, er muß „Diener am Wort" des Komponisten sein und darf nur ein Ziel kennen: das Werk so in den Druck zu geben, wie es der Autor unter den günstigsten Voraussetzungen selbst getan hat oder (wenn es sich um Unveröffentlichtes handelt) selbst getan haben würde.

Dieses Ziel zu erreichen ist aber schwieriger, als Unerfahrene ahnen. Stellen wir z. B. einmal die Frage, in welcher Vorlage die endgültigen Intentionen des Meisters besser zu erkennen seien, ob in der ursprünglichen Handschrift oder im ersten Drucke, so wird die Antwort fast aller praktischen Musiker lauten: selbstverständlich in der Handschrift! Wir werden später darzulegen suchen, daß diese Antwort nur mit großer Einschränkung als richtig zu bezeichnen ist, und daß ein Herausgeber, der sich allein an das Manuskript des Komponisten hielte, dadurch nur seine völlige Unfähigkeit dartäte. Einstweilen sei auf einige allgemeine Gesichtspunkte hingewiesen.

Die musikalische Editionstechnik ist jünger, als man gewöhnlich annimmt. Während bei literarischen Werken ein Herausgeber sich die Erfahrungen vieler Jahrhunderte zunutze machen kann, stehen ihm für Werke der Tonkunst nur die Erfahrungen einiger Jahrzehnte zu Gebote, denn nicht früher als zu Beginn der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts ist die erste kritische Gesamtausgabe von Werken eines großen Meisters begonnen worden. Und wenn auch schon in der vorangegangenen Periode gar manche Sammelwerke erschienen sind und ihre Editoren von der Zeit der Orinna-Literatur und

Palestrinas[1]) an bis zu der Kirnbergers, Hillers, Neefes, Reichardts, Rochlitz', Marx', H. G. Nägelis, Robert Schumanns und Proskes gewiß reiflich über Herausgeberpflichten nachgedacht haben, so hat doch keiner seinen Nachfolger über die Schwierigkeiten belehrt, die er zu überwinden hatte. Aber auch die ersten großen Gesamtausgaben der Werke Bachs, Beethovens, Mozarts usw. haben nur wenig zur Klärung beigetragen, denn sie waren zum großen Teil nicht „kritisch durchgesehen", wie die Titelblätter verhießen, sondern oberflächlich und unzuverlässig revidiert, und die berühmten als Herausgeber genannten Männer haben nicht immer eine Gewähr für fehlerfreie oder auch nur brauchbare Arbeit geboten. Unter diesen berühmten Namen war es besonders Julius Rietz, der allbekannte Nachfolger Mendelssohns in der Leitung der Gewandhauskonzerte und spätere Hofkapellmeister in Dresden, der als Musikphilologe ersten Ranges galt und für seine „mustergültige" Ausgabe der Mozartschen Opern von der philosophischen Fakultät der Leipziger Universität zum Dr. phil. honoris causa kreiert wurde. Diese Ehrung hatte Rietz (übrigens ein ausgezeichneter Künstler) als Philologe keineswegs verdient, denn seine gerühmte Ausgabe war so schlecht, daß Franz Wüllner — neben Nottebohm einer der besten und zuverlässigsten Musikphilologen der neueren Zeit — später eine jahrelange Arbeit für die nochmalige Reinigung des Textes aufwenden und Tausende von Fehlern ausmerzen mußte, die Rietz teils übersehen, teils aus Eigenem in den Mozartschen Text gebracht hatte.[2]) Auch Bachs Matthaeus-Passion[3]) hat Rietz nach keiner Richtung hin genau durchgesehen, und noch viel schlimmer stand es mit seiner als „kritisch revidiert" bezeichneten Ausgabe der Schubertschen Lieder (Leipzig, Bartholf Senff), einer unerhört leichtfertigen, das Andenken des Herausgebers geradezu kompromittierenden Arbeit. Und daß geniale Naturen für die Editionsarbeit im allgemeinen wenig geeignet sind, beweist u. a. das Vorgehen Franz Liszts, der bei seinen „revidierten Ausgaben" der Werke Beethovens[4]), Webers[5]), Schuberts[6]) augenscheinlich nur in den seltensten Fällen einmal einen wirklichen Originaldruck als Vorlage benutzt, sich vielmehr auf eine allgemeine Durchsicht des Notentextes beschränkt hat. Unvergleichlich ernster hat es mit den Herausgeberpflichten Johannes

---

[1]) Palestrina war, wie die meisten Genies, für eine rein philologische Tätigkeit nicht geeignet; bei der ihm vom Papst gestellten Aufgabe, den gregorianischen Kirchengesang in seiner Reinheit wieder herzustellen, hat er versagt. — Den oben erwähnten Editoren aus älterer Zeit wären noch viele andere anzureihen, so z. B. Ludwig Senfl, die Söhne Leonhard Pamingers, Dr. Georg Forster, Claude Goudimel, Cécile Lejeune, Claudio Merulo (vgl. Einstein, Claudio Merulos Ausgabe der Madrigale des Verdelot, Sammelbände der I. M.-G., VIII, Heft 2 S. 220 ff.), Claudio Monteverdi, Antonio Poggiolo (Cifra), Ferdinando Archilei (Nenna), Giov. Batt. Caifali (Foggia) usw.

[2]) Der Verfasser fußt hierbei auf persönlichen Mitteilungen Wüllners. Vgl. dazu dessen Revisionsbericht zu Mozarts Opern und Ballettmusiken, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883.

[3]) Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[4]) Wolfenbüttel, J. Holle. [5]) Stuttgart, J. G. Cotta. [6]) Stuttgart, J. G. Cotta.

Brahms genommen, dessen Ausgaben einzelner Werke Händels[1]), Couperins[2]), Chopins[3]) mustergültig zu nennen sind; bei der widerwillig übernommenen Revision der acht Schubertschen Symphonien[4]) hat allerdings auch Brahms' Künstlerauge viele, sehr viele falsch gedruckte Stellen richtig gesehen und deshalb unverbessert gelassen.[5]) Ja selbst bei einer scheinbar so kritisch angelegten Natur wie der Hans von Bülows hatte die Phantasie so sehr das Übergewicht über den philologischen Scharfsinn, daß z. B. der Wert seiner mit Recht berühmten Editionen Beethovenscher Sonaten[6]) nicht etwa in einem gereinigten Urtext liegt, sondern ausschließlich in den feinen, das Verständnis Beethovenscher Kunst erschließenden Anmerkungen. Und als Bülow in der Vorrede seiner Ausgabe von Phil. Em. Bachs Sonaten (Leipzig, Peters) die unvorsichtigen Worte niederschrieb: „Eine Vergleichung mit dem Original wird fähigen Musikkritikern Gelegenheit geben, mein Streben nach möglichster Diskretion bewahrheitet zu sehen", war ihm nicht bewußt, daß er einen gefälschten Nachdruck zur Unterlage seiner Ausgabe benutzt und seinen Lesern somit keineswegs einen getreuen Text zu bieten vermocht hat.

Aber auch unter den berufensten Herausgebern herrscht durchaus nicht immer Übereinstimmung hinsichtlich der Zuverlässigkeit der Vorlagen, und wie schwierig das Problem einer kritischen Ausgabe ist, ersieht man u. a. daraus, daß zwei so bedeutende Spezialkenner Bachscher Kunst, wie Rust und Spitta, in einigen Fragen des Neudrucks der Werke des Meisters ganz verschiedener Ansicht waren und sich auch in der Frage der Echtheit mancher angeblich Bachscher Kompositionen nicht zu einigen vermochten.

Unter solchen Umständen könnte man fast Zweifel hegen, ob sich überhaupt eine Lösung des Herausgabeproblems erzielen läßt. Aber wenn die Aufgabe auch niemals vollständig zu bewältigen ist[7]), — näher kommen kann man dem Ziele durch fleißige, gewissenhafte, vorsichtige Arbeit. Das Wort: „work and not despair" gilt auch für den Musikphilologen. — In den nachfolgenden Ausführungen sollen dem Herausgeber Winke geboten werden, wobei von vornherein betont werden mag, daß es sich hier vor allem um Kompositionen aus der Zeit nach Bachs Tode handelt; bei Werken früherer

---

[1]) Duette für Sopran und Alt, Leipzig, Peters. [2]) Klavierstücke, zwei Bände, Bergedorf, Expedition der Denkmäler, 1869. [3]) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Auch das von Brahms edierte, bisher zu wenig beachtete Supplement zur Gesamtausgabe von Schumanns Werken, Leipzig, B. & H. 1893, gehört hierher. [4]) Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie I, Leipzig, Breitkopf & Härtel. [5]) Die Fehler sind später durch Eusebius Mandyczewski eliminiert worden. [6]) Stuttgart, J. G. Cotta, 1871.

[7]) Es gibt in der Tat kaum eine einzige größere Komposition, bei deren Herausgabe einem gewissenhaften Musiker nicht an der einen oder andern Stelle Zweifel aufsteigen über die eigentliche Willensmeinung des Autors. Oft handelt es sich nur um eine Kleinigkeit: um einen Bogen, die Stellung eines p. oder cresc. oder rit., oft aber um Wichtigeres. Wie schwer läßt sich manchmal die Frage beantworten, ob eine vom Komponisten beabsichtigte Nuance vorliegt oder ein einfacher Druckfehler!

Perioden kommen noch Fragen der Textunterlage, der Reduktion der Werte, der Akzidenzien, Taktstriche, des Accompagnements usw. in Betracht.

Ob die Neuausgabe für eine der monumentalen kritisch-wissenschaftlichen Unternehmungen bestimmt ist, wie sie z. B. die erwähnten Gesamtausgaben oder die „Denkmäler deutscher Tonkunst“, „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ darstellen, oder für rein praktische Zwecke, braucht glücklicherweise nur in einigen wenigen Punkten unterschieden zu werden. Geht ja doch das löbliche Streben der meisten vornehmen Verlagshandlungen in neuerer Zeit dahin, auch bei populären Sammlungen philologische Genauigkeit[1]) mit Handlichkeit, guter äußerer Ausstattung und Billigkeit des Preises zu vereinen.

Die erste Frage, die sich der Herausgeber stellen muß, ist die, auf welche Weise er sich die Handschriften und die echten ursprünglichen Druckausgaben der Werke verschaffen und diese als solche erkennen kann.[2]) Für den Neuling bietet sich ein recht bequemer, leider übermäßig oft beschrittener Weg, sich die Antwort zu holen: er wendet sich mit der Bitte um Auskunft an eine der alten großen Musiksammlungen, z. B. an die der Berliner Königlichen Bibliothek, deren Vorsteher Prof. Dr. Albert Kopfermann ein wahrer treuer Eckart aller Forscher ist. Und Ähnliches gilt von den Bibliothekaren in Wien (Dr. Joseph Mantuani und Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski), Leipzig (Prof. Dr. Rudolf Schwartz), München (Dr. Gottfried Schulz) und einigen wenigen anderen.

Diese viel beschäftigten Männer können aber nicht in jedem einzelnen Falle belästigt werden, und deshalb sei hier zunächst auf zuverlässiges gedrucktes Material hingewiesen, das sich dem Musiker zur Beantwortung der vorhin gestellten Frage bietet: es sind die großen thematischen Verzeichnisse der Werke Glucks (herausgegeben von Wotquenne), Phil. Em. Bachs (Wotquenne), Beethovens (Nottebohm), Webers (Jähns), Schuberts (Nottebohm), Schumanns (Dörffel), Mendelssohns (anonym, Breitkopf & Härtel), Loewes (Espagne), Spohrs (Schletterer), Raffs (Schäfer), Liszts (anonym, Breitkopf & Härtel), Brahms (anonym, N. Simrock) u. a. m. Diese Kataloge enthalten Angaben über die Originalverleger der ersten Ausgaben, zum Teil auch die Jahreszahl der Publikationen und den Wortlaut der ursprünglichen Titelblätter nebst der Verlagsnummer. Nottebohm aber hat sich bei seinen vorzüglichen Verzeichnissen hierauf nicht beschränkt, sondern außerdem noch wichtige Hinweise auf spätere, zum Teil verbesserte Ausgaben geboten, auf beachtenswerte Nachdrucke usw., sowie auf den Fundort der Autographen.

---

[1]) Bei Ausgaben, die ausschließlich didaktische Ziele haben, können textkritische Rücksichten etwas in den Hintergrund treten.

[2]) Dem Musiker fehlt für seine Arbeiten leider ein so unschätzbares Hilfsmittel, wie es sich dem Literarhistoriker in Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“ bietet.

Andere Herausgeber ähnlicher Kataloge lassen uns jedoch bei allen solchen Fragen im Stich, so besonders Köchel, dessen sonst sehr wertvolles Verzeichnis der Mozartschen Werke zwar die Entstehungsdaten bietet, aber keinerlei Notiz über den ersten Druck.[1])

Und was die von dem überaus gewissenhaften Nottebohm nachgewiesenen Autographen betrifft, so wechseln diese bekanntlich sehr oft ihren Besitz, und es bedarf meistens einer ausgedehnten Korrespondenz mit Bibliotheksvorständen, Privatsammlern und musikalischen Antiquaren, namentlich solchen, die Handschriftenauktionen veranstalten, um den gegenwärtigen Aufbewahrungsort der Manuskripte zu ermitteln. Aufrufe und Anzeigen in den öffentlichen Blättern haben erfahrungsmäßig nur höchst selten Erfolg.

Aber nicht nur bei den Manuskriptschätzen bleiben unsere Nachforschungen in vielen Fällen vergeblich. Auch die Originalausgaben der Werke unserer Meister finden sich nur unter ganz besonders glücklichen Umständen irgendwo vereinigt[2]), und wer z. B. jemals eine kritisch gereinigte Publikation der Werke irgendeines Komponisten versucht hat, weiß, wie unendlich schwer es ist, sich das Material aus den verschiedenen Bibliotheken zu beschaffen.[3]) Eitners Nachweise in seinem „Quellenlexikon" lassen uns hier, wie sonst so oft, im Stich. Jeder einzelne muß vielmehr die Mühe der Korrespondenz nicht nur mit den öffentlichen, sondern auch mit einer ganzen

---

[1]) Auch die unlängst erschienene, durch den Grafen Waldersee besorgte zweite Auflage des Köchelschen Werkes läßt gar manche berechtigte Wünsche unerfüllt.

[2]) So z. B. von C. M. v. Weber in der Königlichen Bibliothek in Berlin, von Schubert in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ein vollständiges Exemplar erster Ausgaben der Beethovenschen Sonaten, Lieder, Kammermusikwerke dagegen ist nirgends vorhanden. — Um so wertvoller und willkommener sind unter diesen Umständen die Ausgaben, welche unter dem Titel: „Urtext classischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortlichkeit der Königl. Akademie der Künste zu Berlin" seit etwa 14 Jahren bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen sind und bisher die Klaviersuiten Joh. Seb. Bachs, die Klaviersonaten Ph. Em. Bachs, Mozarts, Beethovens, Violinsonaten und Variationen Mozarts und Etüden Chopins gebracht haben. Hier findet man einen auf zuverlässige Quellen gegründeten Text, der in den Fällen, „wo von den Autoren selbst besorgte Ausgaben vorhanden sind, ohne jegliche Änderung und Zutat wiedergegeben ist". Herausgeber dieser überaus verdienstlichen Sammlung sind Carl Krebs, Ernst Naumann, Engelbert Röntgen und Ernst Rudorff. — Wenn übrigens im Vorbericht mitgeteilt wird, daß vor allem die Werke der Klavier- und Violinmusik im Laufe der Jahre „mit einer vielfachen Schicht fremder Zutaten" überzogen worden sind, so ist dies insofern nicht ganz richtig, als die Lieder unserer Meister unter solchen Zutaten nicht weniger gelitten haben.

[3]) Es ist zu hoffen, daß eine Bibliothek ersten Ranges, wie die Königliche Bibliothek in Berlin, im Laufe der Zeit durch größere Mittel einmal in den Stand gesetzt werden wird, ihre Lücken auszufüllen, und daß das gleiche bei den Wiener Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde und der K. K. Hofbibliothek der Fall sein wird. Einen überaus erfreulichen Anfang einer Sammlung von Erstlingsdrucken der Klassiker hat die Musikbibliothek Peters in Leipzig gemacht.

Reihe von Privatbibliotheken auf sich nehmen, und er kann niemals sicher sein, sein Ziel vollständig zu erreichen.

Vergegenwärtigen wir uns nun einmal die Lage, in die ein Musiker kommt, der eine neue Ausgabe der Werke etwa von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven oder eines Romantikers zu veranstalten hat und nach unendlicher Mühe so glücklich ist, für eine Anzahl von ihnen sowohl die ersten ursprünglichen Ausgaben, wie auch die Handschriften einsehen und vergleichen zu können. Die eigentlichen Schwierigkeiten beginnen für ihn erst jetzt. Zunächst muß er bei den Handschriften einen Unterschied machen zwischen der ersten Niederschrift des Komponisten und einer vom Autor selbst oder einem Schreiber hergestellten Kopie, die gewöhnlich schon eine Reihe von Änderungen enthält. Von gar manchen Werken unserer Meister liegen zwei, drei oder vier Originalmanuskripte vor, die ganz verschiedene Fassungen enthalten.

Am bequemsten und förderlichsten wäre es nun, alle diese Versionen neben- oder hintereinander zu veröffentlichen[1]), und möglichst auch noch die Entwürfe dazu. Könnte man doch dadurch den Leser unmittelbar in die Werkstatt des Meisters führen und das Kunstwerk förmlich vor seinen Augen entstehen lassen! Leider stehen aber technische und andere Rücksichten der Ausführung dieses schönen Planes entgegen; denn während verschiedene Lesarten von Gedichten und Dramen, verschiedene Entwürfe zu Bildern, Statuen und Bauwerken sich ohne großen Aufwand von Raum, Mühe und Kosten neben- oder hintereinander reproduzieren lassen, ist Ähnliches bei Kompositionen aus ökonomischen Gründen nur schwer möglich. Infolgedessen wird der musikalische Herausgeber unter den Manuskripten zunächst die auszuwählen haben, welche die spätesten, vom Komponisten selbst zum Drucke bestimmten waren und dem Druck auch zugrunde gelegen haben. Für dieses letzte Moment sind die vom Stecher mit Bleistift in den Vorlagen angebrachten sogenannten „Plattenzeichen“ sehr bezeichnend, welche das Ende einer Notenzeile sowie die Umgrenzung der auf eine Seite gehörigen Notensysteme andeuten.

Aber auch bei diesen zum Drucke bestimmten Handschriften wird uns auf den ersten Blick eine große Reihe von Lesarten auffallen, welche Abweichungen von der Originalausgabe zeigen. In solchen Fällen stutzt der Anfänger gewöhnlich und ist geneigt, in der Version des Autographs die eigentliche Willensmeinung des Komponisten zu erblicken und zu respektieren. Er ahnt dabei nicht, wie viele Stadien manchmal ein einziger Takt, ja eine einzige Note durchzumachen hat, ehe sie unter den Händen des Komponisten die endgültige Gestalt annimmt.

[1]) „Ich möchte vorschlagen, von einigen der früheren Schumannschen Werke zwei Ausgaben erscheinen zu lassen, die alte und neue Lesart, jede für sich.“ Johannes Brahms an Ernst Rudorff (Brahms-Briefwechsel III, ediert von Wilh. Altmann, Berlin, Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft, S. 172).

Jeder junge Autor macht bei der ersten Veröffentlichung seiner Arbeit die Erfahrung, wie fremd ihm sein Werk erscheint, sobald er den ersten Korrekturbogen vor sich sieht. Erst jetzt gewinnt er Distanz zu dem, was er geschrieben hat, erst jetzt entdeckt er manche Lücken, empfindet manche Längen als solche, erkennt manche Sätze und Worte als sehr verbesserungsfähig. Nun geht er an die Arbeit des Korrigierens, und zwar häufig mit solcher Energie, daß der Setzer sich vor Änderungen kaum auskennt und daß eine zweite, dritte, vierte Korrektur notwendig wird, bei deren Durchsicht dem Autor wiederum dies und das einfällt, was er noch in die gedruckte Gestalt seines Opus bringen möchte.

Welcher Schriftsteller, welcher Komponist aber denkt daran, alle diese verschiedenen Verbesserungen noch in das ursprüngliche Manuskript einzutragen?

Wir sehen also: die letzte Willensmeinung des Autors liegt in solchen Fällen in der Druckausgabe vor, nicht im Autograph.

Etwas anderes ist es natürlich, wenn es sich um nachgelassene Kompositionen handelt. Für diese ist einzig und allein die Handschrift entscheidend. Aber auch in solchen scheinbar ganz einfachen Fällen kommt der Herausgeber oft in Verlegenheit, wenn augenfällige Flüchtigkeiten oder Schreibfehler des Komponisten vorliegen, deren Verbesserung nicht immer leicht ist. Hier wird mancher einwenden: Ja, der Editor muß eben Stilgefühl haben. Aber welcher Mißbrauch wird mit diesem gefährlichen Worte getrieben, wie oft dient es als Deckmantel für Willkür und Eigenmächtigkeit! Zudem weiß jeder Kundige, daß das „Stilgefühl“ oft mit den Generationen wechselt. Es sei deshalb dringend geraten, mit diesem Begriff so vorsichtig wie möglich zu operieren.

Aber auch die vom Autor selbst durchgesehenen Originalausgaben bieten leider keineswegs eine untrügliche Sicherheit für die Gestalt, in der der Komponist sein Werk zu sehen gewünscht hat. Haben ja doch schon die oben angedeuteten Fälle gezeigt, daß gerade schaffende Musiker zu Korrektoren wenig geeignet sind! Und in wie vielen Fällen verändert der Komponist bei späteren Auflagen sein Werk nochmals in einschneidender und — wie das Beispiel Robert Schumanns[1]) zeigt — nicht immer glücklicher Weise. Also auch hier häufen sich die Schwierigkeiten.

Zu ihrer Überwindung sei der folgende Weg empfohlen:

Handelt es sich um ein Opus, dessen Veröffentlichung der Komponist selbst überwacht hat, so wählt man als Stichvorlage für den Neudruck (nicht

[1]) Bei Beethoven dagegen ist es überaus anziehend zu sehen, wie sein bewunderungswürdiger Kunstinstinkt aus einer Fülle von Entwürfen zuletzt untrüglich die beste Lesart herausfindet. Die einzige Ausnahme bildet seine Oper, bei deren Umarbeitung im Jahre 1814 er viele große Schönheiten der ersten Fassung der dramatischen Wirkung zuliebe getilgt hat.

gerade ein Exemplar der Originalausgabe, die zu wertvoll ist, um durch Korrekturen entstellt zu werden, sondern) eine beliebige ältere oder moderne Publikation des Werkes, möglichst aus demselben Verlage, in dem der Neudruck erscheinen soll, und diese vergleicht man in jeder Einzelheit mit der ersten ursprünglichen Ausgabe. Eine solche Vergleichung ist dann noch zweimal zu wiederholen, wenn völlige Genauigkeit erzielt werden soll; denn auch der gewiegteste Revisor darf sich kaum zutrauen, daß er bei der ersten und zweiten Durchsicht nicht noch die eine oder andere Verschiedenheit übersieht. Einfache Druckfehler werden stillschweigend verbessert; sind aber Korrekturen von erheblicher Bedeutung notwendig, so werden sie im Anhang einzeln erwähnt, damit der Leser über jeden wichtigen Punkt informiert werde.

Schon an dieser Stelle sei dringend von Fußnoten im Notentexte selbst abgeraten, denn die *) *) *) wirken wie Narben, und die unten an der Seite stehenden Anmerkungen sind auf die Dauer unerträglich, da sie beim Singen und Spielen das Interesse vom Kunstwerke selbst auf Nebensächliches ablenken.

Stößt der Herausgeber in dem ursprünglichen Drucke auf eine Stelle, die ihm unrichtig zu sein scheint, so rekurriert er zunächst auf das Manuskript, das ihm in vielen Fällen die erwünschte Auskunft geben wird.[1]) Manchmal wird es allerdings vorkommen, daß erster Druck und Handschrift in einer Lesart übereinstimmen, die den Eindruck des Flüchtigen, Fehlerhaften macht. Will der Herausgeber in einem solchen Falle das offenbare Versehen nicht in die neue Ausgabe hinübernehmen, so darf er im Texte selbst eine Korrektur anbringen, indessen ist es dann seine Pflicht, die Sachlage in aller Ausführlichkeit in den Anmerkungen des Anhangs zu erörtern und dadurch dem Leser die Gelegenheit zur Kontrolle zu geben. Denn gerade Verbesserungen wie die eben angedeuteten sind nicht ungefährlich und haben in gar vielen Fällen dahin geführt, daß der originale Text durch Eigenmächtigkeit des Revisors gefälscht wurde.

Das hier Ausgeführte dürfte mutatis mutandis auch auf die Werke zutreffen, für die entweder das Manuskript oder eine zuverlässige Druckausgabe fehlt, oder statt beider nur eine Kopie von fremder Hand vorhanden ist. Immer wird es die Aufgabe des Herausgebers sein, das für die Textkritik Wichtige in den Anmerkungen zu erwähnen und dem Benutzer der Ausgabe das Material zur eigenen Entscheidung zu unterbreiten, vor allem aber bei dem Abdruck des Textes selbst größte Genauigkeit mit größter Zurückhaltung zu verbinden.

Schon im Jahre 1782 hat Johann Friedrich Reichardt (im Musikalischen Kunstmagazin II S. 72) goldene Worte ausgesprochen, als er die Wiedergabe einer Rousseauschen Romanze folgendermaßen einleitete:

---

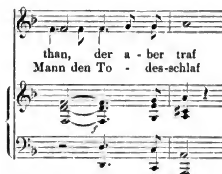
[1]) Zu den Freuden des Herausgebers gehört es, wenn er, an der Hand der autographen Druckvorlage Fehler und Nachlässigkeiten des ersten Stiches verbessernd, sich überzeugen kann, daß eine Reinigung immer mit einer Verschönerung des Textes gleichbedeutend ist.

„Ich lasse sie Note für Note mit all ihren Fehlern [1]) abdrucken, weil ich alles Meistern an Werken anderer hasse";

und nicht weniger klar hat Johannes Brahms gesehen, der am 1. November 1877 schreibt [2]), er „wünsche die Einsicht und Entscheidung eines andern nicht im Text selbst", und:

„Sehr wünschte ich, Bargiel wäre mit uns eins, daß wir nicht versuchen, Chopins Orthographie verbessern zu wollen! Es wäre nur ein kleiner Schritt, auch seinen Satz anzugreifen!"

Die wichtigeren Varianten, welche die Handschrift gegen die Originalausgabe zeigt, sind in den Anmerkungen möglichst in extenso zu bringen. Dem Herausgeber ist es natürlich unverwehrt, auf die Schönheit mancher dieser ursprünglichen Lesarten aufmerksam zu machen, er würde aber seine Befugnisse überschreiten, wenn er die Fassung des Manuskripts an Stelle der gedruckten im Text selbst anbringen wollte. Hierfür ein Beispiel: Im letzten Liede des Cyklus „Frauen-Liebe und Leben" heißt es in Schumanns Autograph im 3. und 6. Takte:



im Drucke dagegen:



Die herbere Lesart der Handschrift wird wohl von der großen Mehrzahl der Musiker für besser, charakteristischer erachtet werden, als die gedruckte Version. Indessen stellt diese zweifellos Schumanns letzte Willensmeinung dar [3]), vor der wir uns beugen müssen; hatte er doch schon in der von einem

[1]) Als Fehler betrachteten z. B. Herausgeber der Werke Goethes dessen ungewöhnliche Ausdrücke: Müdseligkeit (Werther), ausspart (Werther), langen und bangen (Egmont), die sie in die trivialeren „Mühseligkeit", „aufspart", „hargen und bangen" veränderten.

[2]) Brief an Ernst Rudorff, a. a. O. S. 168 und 169.

[3]) Ein Seitenstück dazu bietet Goethes Sonett: Die Liebende schreibt, das uns durch die Kompositionen Schuberts, Mendelssohns und Brahms' so teuer geworden ist. Es beginnt in der Druckausgabe bekanntlich mit den Worten:

Schreiber besorgten für den Druck bestimmten Reinschrift[1]) des ursprünglichen Manuskripts die Änderung mit eigener Hand angebracht. Komplizierter liegt die Sache bei Liedern wie Schuberts op. 12 Nr. 1 („Wer sich der Einsamkeit ergiebt") und op. 41 (Der Einsame: „Wenn meine Grillen schwirren"), in denen Schubert aus persönlichen Rücksichten gegen den ihm befreundeten Sänger Michael Vogl eine ganze Reihe der von diesem hinzugefügten Vorschläge, Schleifer, Mordente und Fermaten belassen hat.[2]) Wenn man in diesen Zusätzen auch eine Verunstaltung der Melodie erblicken muß, so darf der Herausgeber doch kaum wagen, Schubertischer als Schubert selbst zu sein, sondern er muß sich wieder darauf beschränken, die ursprüngliche Fassung in den Anmerkungen zu geben.[3]) Anders verhält es sich natürlich, wenn der Verleger dem Komponisten Gewalt angetan und aus Gründen des Gelderwerbs, einzig und allein um mehr Käufer anzulocken, das Kunstwerk schon im ersten Drucke verändert hat. So nahm z. B. der bekannte Musikalienhändler Tobias Haslinger in Wien bei dem dritten wundervollen Impromptu aus Schuberts op. 90 an der Tonart Ges-dur Anstoß, da sie für die Dilettanten zu schwer spielbar sei, und gab das Stück eigenmächtig in G-dur heraus — sehr zum Schaden der Klangwirkung; ganz ähnlich steht es mit Schuberts nachgelassener Es-dur Sonate op. 122, von deren erstem Satz sich ein Autograph in Des-dur gefunden hat, und einer Reihe von Gesängen. In solchen Fällen ist es natürlich Pflicht des Herausgebers, die ursprüngliche Tonart wieder herzustellen.

Überschriften bleiben selbstverständlich im allgemeinen unangetastet, und selbst für Fehler wie „Moments musicals" könnte der Komponist die Ver-

---

Ein Blick von deinen Augen in die meinen,
Ein Kuß von deinem Mund auf meinem Munde —
Wer davon hat, wie ich, gewisse Kunde,
Mag dem was anders wohl erfreulich scheinen?

Im Autograph lautet die erste Zeile aber:

Ein Blick von deinen Augen in den meinen.

Mir persönlich erscheint die Lesart der Handschrift ungleich schöner: wie der Kuß des Geliebten auf dem Munde der Liebenden, so ruht sein Blick in ihren Augen. Man hat aber kein Recht, diese ursprüngliche Fassung wieder herzustellen, da Goethe selbst bei der Drucklegung die andere vorgezogen hat.

[1]) Diese mit unzähligen, zum Teil sehr charakteristischen Korrekturen Schumanns versehene Kopie liegt in der Musikbibliothek Peters.

[2]) Ich darf hier auf meinen Aufsatz verweisen: „Fälschungen in Schuberts Liedern", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX (1893), Heft 1, S. 169.

[3]) In der großen Gesamtausgabe von Schuberts Werken (Leipzig, Breitkopf & Härtel) hat später Eusebius Mandyczewski von op. 12 Nr. 1 und anderen Liedern die Lesarten sowohl des Manuskripts wie des Druckes hintereinander abgedruckt — die beste Lösung solcher Fragen. Ungelöst dagegen bleibt die Schwierigkeit bei Gesängen wie „Der Einsame" (siehe oben), wo die Koloraturen Takt 11, 5 und 3 vor Schluß sicher nur widerwillig gewährte Konzessionen an Vogl darstellen, aber nicht entfernt werden können, weil Schuberts Autograph verloren gegangen ist.

antwortlichkeit dem Herausgeber abnehmen.[1]) Dagegen lassen sich die von den Klassikern gern gewählten fremdländischen Titel wie „Divertimento a 3, Cembalo, Violino e Violoncello“ (Mozarts Klaviertrio in B-dur, 1776) oder „Sonate pour le clavecin ou Pianoforte“ (Beethoven) bei praktischen Ausgaben in die Anmerkungen des Anhangs verweisen, während im Text selbst eine der gewohnten Bezeichnungen eintritt.

Widmungen brauchen nicht nach einem Schema behandelt zu werden. Diejenigen, welche mit der Entstehung des Werkes eng zusammenhängen, finden am besten über dem Notentexte ihren Platz. So wird sich der Pianist, der Beethovens opus 27 Nr. 2 spielt, durch die Worte: „Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi“ gern daran erinnern lassen, daß es sich hier um ein Werk der Liebe und Entsagung handelt; der die Ouvertüre zu Coriolan aufführende Dirigent erhält durch die Zueignung an den Dichter Collin einen Hinweis darauf, daß die Komposition nicht zu Shakespeares Trauerspiel geschrieben ist, und ähnlich verhält es sich mit der Dedikation des Beethovenschen Chores „Meeresstille“ an Goethe, der Schumannschen „Myrthen“ op. 25 („Seiner geliebten Braut“)[2]) und vielen anderen. Aber schon die Zueignungen der Cellosonaten op. 5 an den König Friedrich Wilhelm II., der Neunten Symphonie an dessen Nachfolger haben für uns nur ein biographisches Interesse, und dieses wird bei den aus rein materiellen Gründen erfolgten Widmungen anderer Beethovenscher und vieler Schubertscher Werke so gering, daß wir sie am liebsten nicht im Texte selbst lesen. Auch die Dedikationen Robert Schumanns an „Ihro Durchlaucht Frau Fürstin Reuß-Köstritz geb. Gräfin Castell“ (drei Fantasiestücke), an „Se. Exzellenz Herrn Grafen Mathieu Wielhorsky, Hofmarschall Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Marie Herzogin zu Leuchtenberg“ (Es-dur-Quartett), an Herrn Oswald Lorenz (Frauen-Liebe und Leben) brauchen bei Neuausgaben wohl nicht unter der Überschrift der Werke, sondern an minder hervortretender Stelle, nämlich in den Anmerkungen, abgedruckt zu werden.

Vortragsbezeichnungen des Autors bleiben natürlich unberührt; nur wenn sie ganz fehlen oder sehr unbestimmt gehalten sind („a tempo giusto“),

---

[1]) Nicht ohne Humor ist eine von dem Verleger J. A. Kienreich in Graz in Schuberts op. 93 Nr. 2 angebrachte Änderung der Überschrift „Auf der Bruck“. In diesem Liede besingt der Göttinger Student Ernst Schulze die Bruck, einen schönen, waldig-bergigen Ausflugsort bei Göttingen. Schubert hielt sich hier wie sonst an die Lesart des Dichters, der „gebildete“ Verleger aber witterte in Bruck eine lässige dialektische Wendung und verbesserte deshalb eigenmächtig die Überschrift in „Auf der Brücke“. In dieser Form ist denn auch Schuberts Lied in allen Ausgaben bis 1885 veröffentlicht worden.

[2]) Der grüne Myrtenkranz, den Schumann auf der Originalausgabe anbringen ließ, ist leider wie gar mancher andere Bilderschmuck der ersten Drucke in den Neuausgaben verschwunden.

darf der Herausgeber einen Vorschlag machen, der aber in Klammern stehen muß, damit der Zusatz als solcher erkenntlich ist. Dasselbe gilt von den

Dynamischen Zeichen. Steht in einer Neuausgabe ein (p), (sf), (cresc), (dim), (Ped), so ist dadurch angedeutet, daß das Zeichen sich nicht im Originaldrucke oder Manuskript befindet. Dasselbe gilt von (ritard.).

Auch Versetzungszeichen müssen manchmal hinzugefügt werden, da die Autoren gerade mit den ♯, ♭, ♮, öfters ein wenig lässig verfahren. Wenn sich indessen eingeklammerte Zusätze solcher Art häufen, z. B. , so wird das Notenbild gar zu unruhig, und es dürfte sich mehr empfehlen, die Zeichen in ein kleingedrucktes drittes System über den normalen Notenlinien anzubringen.

Die Frage der Schlüssel wird in unseren Tagen gewöhnlich so beantwortet, daß bei mehrstimmigen Werken die Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel bleiben, bei einstimmigen Liedern dagegen statt des C-Schlüssels der Violinschlüssel angewandt wird. In Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts (bei den Italienern sowohl wie bei Heinrich Schütz u. a.) dürfen meines Erachtens Mezzosopran- und Bariton-Schlüssel in die üblichen C-Schlüssel transponiert werden, da auch unsere besten und ernstesten Dirigenten nicht an ihren Gebrauch gewöhnt sind und bei dem gänzlichen Mangel an bequemeren Partituren lieber auf die Aufführung des Werkes überhaupt verzichten. Dies aber ist natürlich ein weit größeres Übel, als die Zerstörung der Harmonie des ursprünglichen Notenbildes; der Musikhistoriker sollte in solchen Fällen den praktischen Musikern entgegenkommen, und er kann seine Seele dadurch salvieren, daß er in den Anmerkungen Rechenschaft über die ursprüngliche Aufzeichnung gibt.

Bei den Ligaturen muß der Herausgeber zu vermitteln suchen, zwischen dem Wunsche, einerseits die Originallesart zu bewahren (die nur leider häufig sehr lässig ist), andererseits die praktische Brauchbarkeit zu erhöhen. Er kann dies dadurch erreichen, daß er die vom Autor hingeschriebenen Bindungen oben mit fetterem, die neuhinzugesetzten unten mit schwächerem Drucke wiedergibt und dem Leser in den Anmerkungen Rechenschaft über sein Verfahren gibt.

Was die Manieren betrifft, so wird gerade bei ihnen seit fast neunzig Jahren immer und immer wieder gegen die einfachsten Regeln der Editionstechnik gesündigt, die doch dahin gehen, daß der Herausgeber seinem Autor gegenüber Bescheidenheit übt. Unzählige Bearbeiter haben sich für berufen gehalten, kurzerhand die Entscheidung darüber zu treffen, ob ein Vorschlag lang oder kurz ausgeführt werden soll. Dies ist aber keineswegs so einfach, wie die Herren glauben. Zunächst muß beachtet werden, daß bis gegen Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, also bis zu Beethovens, Webers und Schuberts Tode, von den Komponisten eine äußere Unterscheidung kurzer

und langer Vorschläge überhaupt nicht gemacht worden ist. Das Zeichen ♪, das sich in Mozarts Autographen und vielen alten Drucken Mozartscher, Beethovenscher, Weberscher, Schubertscher Werke findet, hat keineswegs die Bedeutung eines kurzen Vorschlags, vielmehr steht es einfach an Stelle eines Sechzehntels ♪. Der lichtvollen Feststellung Franz Wüllners:

> „In Mozarts Jugendwerken finden sich vorwiegend Sechzehntelvorschläge — einerlei ob sie vor einer groß- oder geringwertigen Note stehen. Und zwar wird dieses Sechzehntel immer ♪ geschrieben, wie man überhaupt damals nicht bloß die Vorschlags-, sondern auch sonst die einzelnen Sechzehntel meistens zu schreiben pflegte. Die Schreibart ♪ kommt bei Mozart sehr selten, in gewissen Fällen, z. B. als Ergänzung nach einem punktierten Achtel, niemals vor. Es sei hier nur beiläufig darauf hingewiesen, daß der öfter gelehrte Grundsatz, die durchstrichenen Vorschläge seien kurze, die undurchstrichenen lange, auf einem Mißverständnis der Schreibweise beruht. ♪ bedeutet eben ein Achtel, ♪ ein Sechzehntel; — insoweit ist freilich die erste Note doppelt so lang als die zweite; aber auch ein als Sechzehntel ausgeführter Vorhalt kann ja das sein, was wir einen langen Vorschlag nennen —, wenn er nämlich vor einem Achtel stehend die Hälfte vom Werte der Hauptnote erhält. Mozart hatte weder früher noch später für kurze oder lange Vorschläge eine gesonderte Schreibweise, sondern er schrieb die Vorschläge in einem gewissen Notenwert, früher zumeist als Sechzehntelvorschläge, indem er den Ausführenden überließ, ob sie dieselben als kürzere oder längere Vorhalte oder als nach unserem Sinne kurze Vorschläge machen wollten.[1])

kann hinzugefügt werden, daß auch in der nachmozartischen Zeit die Stecher jahrzehntelang die Gewohnheit hatten, alle Sechzehntel-Vorschläge nicht mit ♪ sondern mit ♪ zu bezeichnen. Dies hatte wenig zu bedeuten, solange die Leser noch unter der alten Tradition standen. Leider aber beharrten die Stecher auch dann bei ihrer verhängnisvollen Praxis, nachdem in den musikalischen Lehrbüchern die Regel aufgestellt war, ein durchstrichenes Achtel oder Sechzehntel sei als kurzer Vorschlag zu betrachten. Nun entstand eine wahrhaft heillose Verwirrung. Als man endlich merkte, daß es nicht anging, alle die alten ♪ Vorschläge kurz auszuführen, glaubten unverständige Herausgeber dadurch Abhilfe schaffen zu können, daß sie das Publikum bevormundeten und beim Neudruck dem Stecher einfach dekretierten, den einen Vorschlag als kurzen, durchstrichenen wiederzugeben, den andern aber als langen zu behandeln, d. h. das Notenbild selbst in entsprechender Weise zu ändern, statt ♪♩ also ♪♩ zu drucken. Man kann sich denken, was bei solcher Willkür, die den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben suchte, herauskam. Ein Beispiel für viele: In Carl Maria von Webers allbekannter Polonaise in Es dur op. 21 lautet die Lesart der Melodie in der Originalausgabe

[1]) Revisionsbericht zu Mozarts Opern etc. (Serie V der Gesamtausgabe), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883. Wüllner fügt noch hinzu, daß „der letztere Fall" (kurze Vorschläge) sehr selten ist, die meisten Vorschlagsnoten aus damaliger Zeit vielmehr als lange Vorschläge gedacht sind. — Aus Engelbert Röntgens Bemerkungen zur Urtextausgabe der Mozartschen Violinsonaten (siehe oben S. 17) erfahren wir, daß Mozart statt des Zweiunddreißigstels meistens ♪ geschrieben hat.



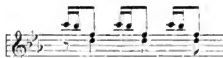
in den späteren Drucken aber, die unmittelbar nach Webers Tode erschienen:



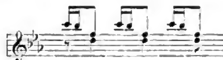
Auf die Ausführung der Vorschläge im ersten Takte kommt es nicht sehr an, da das eigentliche Thema durch sie nicht bestimmt wird. Wie aber sind die drei wichtigen c-Vorschläge im zweiten Takte zu spielen? Hierauf eine ganz bestimmte Antwort zu geben, ist niemand imstande, solange nicht weitere Ergebnisse der Spezialforschung über die Ornamentik jener Zeit vorliegen. — Man wende nicht etwa ein, die Führung des Basses im 52. und 53. Takte:



zeige, daß der Meister auch für den Beginn eine lange Ausführung des Vorschlages im Sinne gehabt habe. Könnte doch gerade die verschiedenartige Notierung andeuten, Weber habe auf eine verschiedene Ausführung der Stelle gerechnet! Dazu kommt, daß eine der ersten Autoritäten in Weber-Fragen, Friedrich Wilhelm Jähns, es geradezu für unmöglich erklärte, die oben angeführte Stelle:



zu spielen. — Pflicht eines Editors ist es im vorliegenden Falle natürlich, die Takte einfach so abzudrucken, wie sie in der Originalausgabe stehen; wenn er in einer Anmerkung seine ganz persönliche Meinung über die Art der Ausführung äußert, so wird man dafür nur dankbar sein, vorausgesetzt, daß sich der Verfasser als genauen Kenner der Weberschen Art legitimiert. Leider aber haben zwei Herausgeber — der eine von ihnen trägt einen sehr verehrten Namen — die Version:



im Texte abgedruckt, ohne den Leser darüber aufzuklären, welche Fassung Weber selbst veröffentlicht hat.

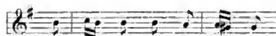
Durch tausend andere Beispiele ließe sich das eben angeführte vermehren [1]) — namentlich auch aus Neudrucken Schubertscher Werke. Wer sich mit Autographen dieses Meisters eingehend beschäftigt hat, weiß, daß Schubert selbst niemals einen durchstrichenen Vorschlag niedergeschrieben hat. In wie wenigen Ausgaben aber wurde dies beachtet, vielmehr ist man in unzähligen Fällen vor einer eigenmächtigen Änderung des Textes nicht zurückgeschreckt.[2])

Es ist zu erwarten, daß die demnächst erscheinenden Abhandlungen Hugo Goldschmidts und Adolph Beyschlags die schwierige Frage der Ausführung der Ornamente ihrer Lösung näher bringen werden.

Die Rücksicht auf sogenannte Parallelstellen hat bei Herausgebern (namentlich von Instrumentalwerken) zu Änderungen geführt, deren Wert recht fragwürdig ist. Man sollte sich doch stets vor Augen halten, daß unsere großen Meister keine Pedanten waren und bei Wiederholungen derselben Periode gelegentlich einmal auch eine neue Nuance anbrachten. So heißt es z. B. beim Abgesang von Schuberts berühmtem Liede: Du bist die Ruh:

[1]) Man vergleiche auch J. S. Bachs Klavierwerke (Inventionen!), Glucks Iphigenienouvertüre etc. etc.

[2])



heißt es in verbreiteten Ausgaben der „Schönen Müllerin" im zweiten Liede „Wohin" in Takt 11 und 12. Schubert aber hatte:



geschrieben und drucken lassen, und diese ursprüngliche Fassung war später in Neudrucken infolge der oben erwähnten Setzergewohnheit in



verwandelt worden. — Daß Schubert folgende Ausführung der Stelle gedacht hat:



habe ich in meinem Aufsatz: Über die Vorschläge in Schuberts Liedern" im Supplement des Schubert-Albums I, Leipzig bei Peters, auszuführen versucht. — In Schumanns „Waldesgespräch" und „Mondnacht" (op. 39 Nr. 3 und 5) sind die Pralltriller nicht, wie es fast immer beim öffentlichen Vortrage geschieht, von oben nach unten, sondern von unten nach oben auszuführen — eine Praxis, für die Frau Clara Schumann und Julius Stockhausen als Autoritäten angerufen werden können. Trotzdem wird sich ein gewissenhafter Herausgeber darauf beschränken müssen, dies nur im Anhange zu erwähnen, und er wird sich mit Resignation wappnen, wenn er hört, daß diese Anmerkungen nicht beachtet werden.

Dies Au - gen - zelt, von dei - nem Glanz al - lein er - hellt,

cresc.

bei der Wiederholung aber

Dies Au - gen - zelt, von dei - nem Glanz al - lein er - hellt,

cresc.

(Lesart der Originalausgabe sowohl wie des Diabellischen Nachdrucks, das Manuskript ist verloren gegangen).

Der Sinn der Abweichung ist, wie ich glaube, ganz klar: Schubert wollte beim zweiten Male das Wort deinem besonders betont haben. Trotzdem aber die veränderte Stellung des cresc. und besonders das Auflösungszeichen vor den späteren f darauf hinwiesen, daß es sich bei den beiden fes nicht etwa um einen Druckfehler handelt, haben spätere Herausgeber des Liedes (nach 1840) die m. E. schöne Nuance getilgt und die Wiederholung konform den ersten Takten (des des statt fes fes) gedruckt — eben weil eine „Parallelstelle“ vorliegt! Im übrigen hat Hans von Bülow einmal bemerkt:

> „Der beschränkte Umfang der Klaviere, die Beethoven benutzte, wurde oft für ihn zur Quelle neuer Schönheiten; gerade weil er diese oder jene Note, die analog der Parallelstelle so oder so heißen müßte, nicht mehr auf dem Klavier hatte, erdachte er Auswege, die wieder eine neue Schönheit ergaben. — Deshalb müssen wir bei der Änderung solcher Stellen sehr vorsichtig sein und nicht immer sagen: „Wenn Beethoven das heutige Klavier gehabt hätte, würde er so geschrieben haben“; gewiß, er hat es aber nicht gehabt, und dieser Umstaud ließ ihn wunderbar schöne Varianten erfinden.“[1])

Diese den Nagel auf den Kopf treffende Äußerung kann auch einem Herausgeber der Neunten Symphonie den Hinweis darauf geben, daß er in jedem Falle zunächst Beethovens Urtext abdrucken muß, wenn er auch daneben die von Richard Wagner gemachten Änderungsvorschläge verzeichnen wird.

[1]) Vgl. Studien bei Hans von Bülow, von Theodor Pfeiffer, 2. Aufl., Berlin 1894, S. 35.

Die Frage der Transposition von Gesängen liegt selbstverständlich ganz anders als die oben S. 22 gestreifte der Tonartenänderung von Klavierstücken. Puristen freilich pflegen die Sache einfach dahin zu entscheiden, daß es völlig unstatthaft sei, ein Lied in einer andern als der vom Komponisten gewählten Tonart herauszugeben. Ist es aber auch unstatthaft, es in einer andern Tonart zu singen? Gewiß, auch das ist vom Übel! antworten die strengen, jeden Kompromiß abweisenden, durch keine Berührung mit der praktischen Musikausübung in ihrem Urteil getrübten Theoretiker. Wie kommt es aber, so könnte man weiter fragen, daß Schubert, der seine „Schöne Müllerin“ dem Baron Schönstein, und Brahms, der die Magelonenlieder Julius Stockhausen widmete, beide Künstler sehr oft persönlich begleiteten, obwohl diese die Gesänge nur in tieferen Transpositionen auszuführen vermochten? Und sind Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte“, Schumanns „Dichterliebe“ und „Frauen-Liebe und Leben“ durch hohe Stimmen jemals zu so eindringlicher Wirkung gebracht worden, wie es durch den Baritonisten Stockhausen und die Altistin Amalie Joachim geschehen ist?

Übrigens hat Schubert eine große Reihe seiner Lieder in zwei verschiedenen Tonarten notiert, ebenso Loewe einige Balladen, und Brahms ist ohne weiteres der Bitte seines Verlegers Simrock nachgekommen, ihm die Tonarten für eine Ausgabe seiner Gesänge für tiefere (d. h. meist mittlere) Stimme anzugeben.

Allerdings soll nicht etwa geleugnet werden, daß einige subtile Lieder (und zwar meistens Sopran- und Tenorlieder) von Schumann, Brahms, Franz, Cornelius, Hugo Wolf etc. etc. mit den vom Komponisten gewählten Tonarten so eng verwachsen sind, daß eine Transposition ihren Charakter ändert und schädigt. Dasselbe trifft auch für manche ältere Gesänge zu. Aber deshalb darf doch den Zehntausenden von Mezzosopranen und Altistinnen, Baritonisten und Bässen nicht die Möglichkeit genommen werden, sich mit den ursprünglich für hohe Stimme geschriebenen Gesängen zu beschäftigen![1]) Und wessen Autorität würde nicht angefochten, der eigenmächtig die Entscheidung darüber treffen wollte, daß das eine Lied transponiert werden darf, das andere dagegen nicht?

Meines Erachtens ist ein Herausgeber berechtigt, für praktische Zwecke Gesänge auch in anderer als der vom Komponisten gewählten Tonart zu edieren, indessen hat er die Pflicht, die Originaltonart oben über den Noten an weit sichtbarer Stelle zu erwähnen, damit der Leser auch in diesem Falle nicht im unklaren über die ursprüngliche Willensmeinung des Komponisten bleibe. — Daß die Auswahl der Tonart Geschmack und Takt erfordert, braucht nicht erst betont zu werden. Besonders feinfühlig muß der

[1]) Ebenso wird es einem Heldentenor oder hohen Bariton nicht verwehrt werden, „Die beiden Grenadiere“ von Schumann in H moll oder A moll (statt des ursprünglichen G moll) zu singen.

Herausgeber bei der Transposition derjenigen Gesänge verfahren, die innerhalb einer größeren Liederreihe stehen. Es bleibt unbegreiflich, daß ein sachkundiger Musiker wie Alfred Volkland in Basel, den Frau Clara Schumann mit der Redaktion der Lieder ihres Gatten betraut hatte[1]), bei der tieferen Ausgabe des Zyklus „Frauen-Liebe und Leben" das erste Lied „Seit ich ihn gesehen" in A dur ediert hat, das letzte aber „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan" nicht in der entsprechenden Tonart Cis moll, sondern vielmehr in C moll, so daß das den Anfang mit dem Ende verbindende berühmte Nachspiel die Wiederholung von „Seit ich ihn gesehen" in As dur statt A dur bringt!

Bei manchen um eine große Terz tiefer transponierten Gesängen wird die Klavierbegleitung übrigens leicht etwas dumpf, so daß es begreiflich erscheint, wenn ein Klavierspieler den Wunsch hegt, sich seinen Part an einigen Stellen höher zu legen. Geschieht dies mit aller Behutsamkeit, so wird niemand etwas dagegen einzuwenden haben; ein Herausgeber aber wird nicht leicht die Verantwortung tragen, selbst solche Änderungen vorzunehmen, zumal er durch sie ja das ursprüngliche Bild verwischen würde[2]). Über die eben erwähnte große Terz wird man bei Transpositionen nur ungern hinausgehen. Muß aber ein Herausgeber gelegentlich eine um eine Quart tiefere Tonart wählen (wie z. B. bei den Liedern „Ungeduld" und „Trockne Blumen" von Schubert, „Meine Liebe ist grün" von Brahms usw. usw.), so kann er sich bei dem Gedanken beruhigen, daß ja auch bei Vokalfugen hohe und tiefe Stimmen meist im Intervall der Quart aufeinander folgen. — Zu den seltensten Ausnahmen gehören Vokalkompositionen wie das:



beginnende erste Lied des 13jährigen Beethoven, bei dessen Adaptierung für eine Alt- oder Baßstimme selbst die Tieferlegung um eine Quart noch nicht ausreicht.

Den Texten unserer Vokalkompositionen ist bisher bei Neuausgaben im allgemeinen viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Daß bei der innigen Verbindung von Musik und Poesie in unsern Opern und Oratorien, gemischten und Männer-Chören, Balladen und Liedern die Reinigung der Dichtungen nicht minder notwendig ist, wie die der Noten, liegt auf der Hand, aber gerade diese Revision erfordert ganz besondere Sorgfalt. In hundert Fällen haben Komponisten eine Textstelle mit Absicht geändert, in anderen

[1]) Robert Schumanns Lieder und Gesänge. Nach der von Clara Schumann herausgegebenen kritischen Gesamtausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel, zweiter Band.

[2]) Ein Ausweg wäre der, die vorgeschlagene Höherlegung der Klavierstimme in kleinen Noten unter den üblichen Systemen abzudrucken.

hundert Fällen aber ist mit einfachen Schreib- oder Gedächtnisfehlern zu rechnen.[1]) Schon hieraus geht hervor, daß an die Sachkunde und das Taktgefühl eines Herausgebers gerade bei Textvarianten nicht geringe Anforderungen gestellt werden.

Wenn Mendelssohn in seiner letzten Komposition op. 86 Nr. 6 (Der trübe Winter ist vorbei) aus Friedrich Spees „Liebesgesang der Gespons Jesu" kurzerhand ein weltliches Liebeslied macht[2]), oder wenn er in Heines Versen „Ich wollt, meine Schmerzen ergössen sich" für Schmerzen einfach das Wort Liebe setzt, so wird niemand darnn denken dürfen, diese Änderungen im Notentexte selbst etwa zugunsten des Dichters richtig zu stellen. Die Originallesart des Dichters findet vielmehr ihren richtigen Platz in den Anmerkungen, und dorthin gehören auch Notizen über die Mehrzahl der zahlreichen Textänderungen, die sich z. B. in Schumanns Liedern finden, — die Mehrzahl, aber nicht alle. Wenn es z. B. in Schumanns bekannter „Frühlingsfahrt" (Es zogen zwei rüst'ge Gesellen) heißt:

Verlockend Sirenen, und zogen
Ihn in die buhlenden Wogen,
In der Wogen farbigen Schlund

so wird in den Anmerkungen zu erwähnen sein, daß Schumann hier den Text geändert hat, und daß bei Eichendorff die Verse lauten:

Ihn in der buhlenden Wogen
Farbig klingenden Schlund.

Im Liede selber läßt sich diese ursprüngliche Lesart nicht wieder herstellen, weil Schumanns Noten nicht zu ihr passen würden. — Anders verhält es sich aber mit der Stelle aus demselben Liede:

Und wie er aufwacht' vom Schlunde,
Da war er müde und alt.

Hier handelt es sich um ein bloßes Gedächtnisversehen des Komponisten, durch das ein offenbarer Unsinn entstanden ist (aufwacht vom Schlunde!);

---

[1]) Jeder Musiker lernt während des Komponierens einer Dichtung diese unwillkürlich auswendig, bei der Niederschrift aber denken nur wenige daran, den Text nochmals mit dem Buche zu vergleichen.

[2]) Die Schlußverse des Speeschen Gedichts:

Ohn End ich werd gequälet,
Seit ich mit dir
Und du mit mir,
O Jesu, dich vermählet

hat Mendelssohn folgendermaßen verändert:

Ohn Ende werd ich leiden,
Seit du von mir
Und ich von dir,
O Liebste, mußte scheiden.

Die Überschrift: Altdeutsches Frühlingslied ist (gleich sehr vielen andern in Mendelssohns und Schumanns Gesängen) vom Komponisten zugesetzt worden.

die Stelle kann unbedenklich im Texte selbst, gemäß der Eichendorffschen Dichtung, in „auftaucht' vom Schlunde“ verbessert werden, während das fehlerhafte aufwacht in die Notizen des Anhanges verwiesen wird.[1])

Schwieriger liegt die Sache, wenn dem Komponisten statt der ursprünglichen Dichtung ein gefälschter Nachdruck vorgelegen hat. So konnte Schubert die stimmungsvollen Verse des Schmidt von Lübeckschen „Wanderers“ nur in einer Verballhornung kennen lernen, die in Deinhardsteins Sammlung: „Dichtungen für Kunstredner“ (1815) steht; unter Deinhardsteins „verbessernden“ Händen waren aus dem schönen Bilde der Träume, die den Schlafenden in das Land seiner Sehnsucht geleiten („Wo meine Träume wandeln gehn“), wandeln gehende Freunde geworden. Darf ein Herausgeber aber wagen, die Träume im Notentexte selbst wieder herzustellen? Ich glaube nicht, denn vielleicht wäre Schuberts Phantasie zu einer anderen musikalischen Idee angeregt worden, wenn er diese ursprüngliche Fassung gekannt hätte.

Wie es in dem vorliegenden Falle notwendig war, entlegene Literatur-Denkmäler aufzusuchen, um zu der Quelle zu gelangen, aus der der Komponist geschöpft hat, so erwachsen dem Herausgeber ähnliche Pflichten, sobald starke Divergenzen zwischen dem vom Musiker benutzten Text und der in den üblichen Ausgaben der Dichter enthaltenen Fassung vorhanden sind. Wichtig ist vor allem, nachzuforschen, ob nicht die Dichter selbst in den verschiedenen Ausgaben ihrer Werke verschiedene Fassungen gebracht haben. Der Text des Schubertschen „Lazarus“ z. B. stellt sich in zwei Auflagen der Niemeyerschen Poesien aus den Jahren 1778 und 1814 in ganz anderer Form dar[2]), dasselbe ist in den Manuskripten und Druckausgaben der Mayrhoferschen und Schoberschen Gedichte der Fall, deren spätere Form von der Schubertschen abweicht, während die früheste mit ihr übereinstimmt, ferner bei Heines Gedichten, von denen z. B. Schumanns berühmte Komposition: „Mit Myrthen und Rosen“ wortgetreu die Lesart des „Buches der Lieder“ vom Jahre 1827 bringt, während die früheren und späteren Heineschen Drucke andere Versionen aufweisen. Und wenn in Schumanns „Sänger“ op. 98 Nr. 2 (Was hör' ich draußen vor dem Tor) der Schluß der vorletzten Strophe nicht so lautet, wie wir ihn alle kennen, nämlich:

Laßt mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen

sondern vielmehr:

Laßt einen Trunk des besten Weins
In reinem Glase bringen

so ist für diese etwas prosaisch anmutenden Verse nicht etwa Schumann ver-

---

[1]) Ein besonders feinfühliger Herausgeber, der, statt in Eichendorffs Werken nachzusehen, lieber aus der Tiefe seines Gemüts schöpfte, hat die oben erwähnte Stelle verbessert in „Und wie er aufwacht vom Schlummer“!

[2]) Schubert hat die Lesart vom Jahre 1778 wortgetreu benutzt.

antwortlich, sondern Goethe selbst, der sie in „Wilhelm Meister" in dieser Form veröffentlicht[1]) und erst später bei der Aufnahme in seine Gedichte in die bekannte Fassung verändert hat.

Ein Kapitel für sich, und zwar ein sehr interessantes, bilden die Übersetzungen aus fremden Sprachen; indessen würde der Raum überschritten werden, wollten wir hier darauf eingehen.

Die Daten der Entstehungszeit der Kompositionen sind in allen Fällen, in denen sie sich ermitteln lassen, in den Anmerkungen anzugeben. In diesen mag auch sonst alles eine Stelle finden, was für die Geschichte des Werkes wichtig erscheint und sonst dazu beitragen kann, es besser verstehen zu lernen.

Als Ziel wird dem Herausgeber vorschweben, daß es ihm gelinge, die Hindernisse zu beseitigen, die Zeit und Raum, veränderte Gewöhnung des Auges und Wechsel des Geschmacks, Fahrlässigkeit, Unachtsamkeit und Verbesserungssucht zwischen das Kunstwerk und die Seele des Hörers gestellt haben.

---

[1]) Der Titel von Schumanns op. 98, in welchem sich der „Sänger" befindet, lautet: Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus Goethes Wilhelm Meister.

Aus Edvard Griegs Briefen an den Stifter der Musikbibliothek Peters.

Aus der sehr umfangreichen Korrespondenz Edvard Griegs mit dem verstorbenen Chef des Hauses Peters, Dr. Max Abraham, die sich fast über vierzig Jahre erstreckt, gelangt die folgende kleine Auswahl erstmalig hier zum Abdruck. Bieten die Briefe in biographischer Hinsicht wohl kaum etwas Neues, so dürften sie als sogenannte „Verlegerbriefe" umsomehr interessieren. Wer den Zusammenhang nicht kennt, wird schwerlich vermuten, daß hier ein Komponist an seinen Verleger schreibt. Man hört vielmehr den Freund zum Freunde sprechen. Diesem schönen Verhältnisse verleiht insbesondere das letzte, an den Neffen des am 7. Dezember 1900 verstorbenen Freundes, den jetzigen Inhaber der Firma, Henri Hinrichsen, gerichtete Schreiben einen ergreifenden Ausdruck; es gestattet zugleich einen tiefen Einblick in die weiche Seele des Meisters, wie auch die übrigen Schreiben ein beredtes Zeugnis sind für seinen goldigen Charakter, durch den er alle bezauberte, die mit ihm in Berührung kamen. Mit Rücksicht auf den Ort der Publikation konnte das wohl einzigartige Verhältnis zwischen ihm und seinem Verleger hier natürlich nur angedeutet werden. Eines weiteren Kommentars bedürfen die Briefe nicht. — Der Abdruck ist diplomatisch getreu. Nur einige wenige Unstimmigkeiten in der Rechtschreibung der Konjunktion „daß" sind ausgeglichen worden. Unterstrichene Worte des Originals sind gesperrt gedruckt.

Bergen, 24. März 1885.

Lieber Herr Doctor! In diesen Tagen weiß ich wahrhaftig nicht, ob ich Musiker oder Baumeister bin. Jeden Tag geht's mit der Bahn hinauf nach der Villa und zurück. Alle Ideen werden dort oben verbraucht und ungeborene Werke werden massenhaft von dem Erdboden verschluckt. Wenn Sie einmal kommen, brauchen wir nur zu graben, und norwegische Chor-, Orchester- und Klaviersachen quellen aus der Erde heraus!

Dass sie wie Erbsen und Kartoffeln und Radischen aussehen, darf uns nicht irre machen. Denn es steckt wirklich Musik darin. Um mich aber davon zu überzeugen, dass ich noch Musiker bin, habe ich vorige Woche ein Koncert gegeben, dessen Programm Sie beigefügt finden. Dass die Suite „aus Holbergs Zeit" eigentlich für Orchester geschrieben ist, werden Sie daraus

erfahren. Ich war sehr gespannt, das Perückenstück zu hören, und wie groß war meine Freude, da es so sehr gut klang und dass ich das Koncert einige Tage nachher wiederholen mußte.

Christiania, 27. Oktober 1889.

.... Gestern Abend habe ich nach der Aufführung von den Scenen aus Olav Trygvason erlebt, was ich nicht für möglich gehalten hatte. Selbst London muß gänzlich erbleichen. Zuerst waren die Hervorrufe, wie viele, weiß ich nicht, aber dann machte das Publikum ein crescendo, das zu einem wahren Jubel stieg. Die Taschentücher wehten durch die Luft und Hurras und Hoch accompagnirten. Zuerst brachte mir das Publikum ein Hoch, dann der Chor, und zuletzt Björnson, welcher auf das Dirigentenpodium stieg, nachdem ich ihm ein Hoch gebracht hatte. Dazu Blumenspenden, eine wundervolle, große Lyra und ein riesiger Loorbeerenkranz (nicht selbst gekauft!!) kurz, ich weiß wirklich nicht, wo ich war. Aber soviel weiß ich, dass es viel mehr war, als ich verdient hatte, und dass mit der nationalen Begeisterung nicht zu rechnen ist.

Kopenhagen, 23. Febr. 91. Hotel König v. Dänemark.

.... Übermorgen werden wir das Ibsen'sche Stück „Hedda Gabler" hier sehen. Ich bin wie Sie kein Verehrer davon, wenn ich auch nicht [sic!] zugeben kann, dass eine hysterische Frau zum Mittelpunkt eines Dramas gewählt werden kann. Der Künstler darf eben seinen Stoff überall nehmen, wo er nicht mit den Gesetzen collidirt. Natürlich darf er ideal genommen viel weiter gehen, aber die Gesetze sind nun einmal da. Wir Musiker haben es, Gott sei Dank, leichter.

Grefsen Bad pr. Christiania, 19. Juni 1893.

.... Der Wiegenfesttag war übrigens sehr schön. Als meine Frau und ich zur Mittagszeit im Speisesaal hineintraten, erhoben sich sämtliche Gäste (mehr als 100) von ihren Sitzen und begrüßten uns. Ein Blumenmeer — in der Mitte eine riesige Leyer — bezeichnete unsere Plätze.

Das hatten die Damen des Bades fertig gebracht und ich Armer mußte eine feierliche Dankesansprache halten, worauf eine ebenso feierliche Erwiederungs- und Huldigungsrede absolviert wurde. Gestern war Ibsen hier. Er will mir durchaus einen Operntext machen, nämlich: „Eine nordische Heerfahrt", ein Stoff, welchen er für ein Schauspiel benutzt hat, und für Musik allerdings ganz ausgezeichnet ist. Wenn ich nur gesund wäre! Aber selbst dann höre ich Sie im Geiste ausrufen: Um Gottes Willen! Ich muß mir die Sache noch überlegen und vor Allem sehen, wie Ibsen die Sache machen wird. Er hat nämlich, wie er sagte, schon bald einen Act fertig.

Amsterdam, den 18./2. 97.

. . . . Es ist hier eine sehr gute Biographie von mir erschienen, in welcher der Verfasser folgendes sagt: „Wenn Jemand meinen sollte, G. ist kein Dichter, dann kann er mit dem berühmten Römer Martialis erwidern: Mein Verleger denkt anders!“

Ich sage Ihnen, es ist ein Leben hier! 10 Bogen konnte ich darüber schreiben. Ueber die holl. Austern allein 9 Bogen! Und über die Liebenswürdigkeit der Holländer noch einmal so viel. Sonntag machte man ein Orchester-Koncert mit meinen Werken. Ich war unter den Zuhörern und wurde so oft gerufen, dass ich zuletzt auf einem Stuhl steigen mußte um eine Rede zu halten. Großer Jubel. Ich bin so populär hier, dass man mich auf der Straße fragt: Wünscht Hr. G. vielleicht den Weg zu wissen? und in den Läden man mich: Es ist doch wohl Hr. G., mit wem ich die Ehre habe etc. etc.

Amsterdam, 14./3. 97. 13, Van Baerlestraat.

. . . . Ich erinnere nicht, ob ich Ihnen nach dem Koncert in Haag geschrieben habe. Es war in jeder Beziehung großartig gelungen. Die beiden Königinnen waren anwesend und mitten im Koncert hielt der Präsident von „Diligentia“ eine Rede, in welcher er mich zum Ehrenmitglied der Gesellschaft machte. Allgemeiner Jubel, Fanfaren und Kränze. Nach Ende des Koncerts teilte derselbe Präsident (General Kohl) (!) mir mit, dass er Dank und Grüße von den Königinnen auszurichten hatte, und dass dieselben mich zum Officier des Ordens Oranien-Nassau ernannt hatten. Wenn Sie mich kennen, werden Sie verstehen, dass ich überglücklich war! Im Koffer thuen nämlich die Orden sehr gut! Die Zollbeamten an der Grenze sind immer sehr liebenswürdig, wenn sie dergleichen sehen.

Kopenhagen, 4./4. 97, Hôtel, König v. Dänemark.

. . . . Brahms ist todt! Jetzt haben die Herren Kritiker zu thun, um ihn mit ihrem Metermaass zu messen. Er kann froh sein. Er hatte sich noch nicht überlebt und starb ohne Leiden. Als ich Kind war, konnte ich mich zu meinem Geburtstag mein Lieblingsgericht wählen. Man sollte sich auch seine „Lieblingskrankheit“ wählen können! Aber so liberal ist Mutter Natur nicht. Wie arm ist Deutschland jetzt an Musik geworden! . . . . Lieber H. Dr.! Verzeihen Sie diese Reflectionen. Der große Verschiedene hat sie veranlaßt. Wäre ich jetzt in Leipzig, ich hätte Sie auch besucht, um über ihn Gedanken auszutauschen. Hoffentlich geht es Ihnen so weit gut, dass Sie — wie ich es thue — sagen können: „Ich lebe noch!“ Und sich dabei freuen! Herzlichen Gruß

Der Ihrige.

London SW., 10. Oktober 1897.

. . . . Ich erinnere nicht mehr, ob ich Ihnen über Windsor geschrieben. Es war sehr hübsch. Die Königinn ist, man möchte sagen, reizend und erstaunlich intressirt. Nun: dass ich sie reizend finde, es ist sehr natürlich, denn ihre ersten Worte waren: (in Deutsch) „Ich bin ein großer Bewunderer Ihrer Compositionen". Wir (meine Frau, Johannes Wolff und ich) machten ungefähr eine Stunde Musik (alles von mir) und Sie wollte noch mehr haben. Ich spielte dann die Gavotte aus der Holbergsuite, welches Werk nebenbei gesagt hier in England überall mit größtem Enthusiasmus aufgenommen wird. Außer der Sonate op. 45 spielte ich mit Johannes Wolff das erste Stück aus „Sigurd Jorsalfar" In der Königshalle, welches in ihrer ursprünglichen Fassung für Violine und Piano geschrieben, Intermezzo hieß. (Leider ist das Stück im Original nur bei Hansen gedruckt.) Das Publikum ist ganz verpickt auf dem Stück und klatscht überall so lange, bis ich das Menuett aus op. 8 anfange. Nach diesem Stück aber hören die Leute garnicht auf zu klatschen. Wir gehen 2 Mal heraus, aber es wird fest geklatscht. Zum 3ten Mal herausgerufen, spielen wir es dann da capo, NB. überall.

Kopenhagen, 12./10. 99.

. . . . . . Sie werden aus dieser scheinbaren Leistungsfähigkeit vielleicht schließen, dass es mit der Gesundheit besser geht. Dem ist aber leider nicht so. Ich koncertire einfach aus Verzweiflung, weil ich das körperliche Selbstvergessen zum Komponieren nicht zu erzwingen vermag! Sie sehen, lieber Herr Dr., dass Sie nicht der Einzige sind, welcher das Schubert'sche Lied „Ich unglücksel'ger Atlas!" citiren können!

Troldhaugen, Hop pr. Bergen, 5./9. 1900.

. . . . Soeben erhielt ich Ihren lieben Brief. In der letzten Zeit habe ich mir eine Gesundheits-Philosophie eingerichtet, in folge dessen ich es — wie Sie — versuche, nicht mehr zu klagen. Wie zu einer wirklichen Musik nicht nur Crescendo und Fortissimo, sondern auch ein Diminuendo gehört, so zeigt uns das Leben dieselben Nuancen. Wir sind mit dem Crescendo und Fortissimo zu Ende. Das Diminuendo wird jetzt gespielt. Und ein Diminuendo kann sogar schön sein. Der Gedanke an das kommende pianissimo ist mir gar nicht so unsympatisch, aber für das Unschöne bei dem Diminuendo (das Leiden!) habe ich den größten Respect. Der gute Herzogenberg sagte einmal: „Das Leben ist ein Diner. Ich bin jetzt beim Käse, welcher ganz vortrefflich schmeckt." Das sagte er damals. Ob ihm jetzt in Wiesbaden, wo er vollständig erlahmt in einem Sessel herumgerollt wird, der Käse ebenso gut schmeckt, ist wohl eine große Frage. Er ist aber in der That ein Philosoph und es wäre ihm nicht unähnlich, auch mit diesem Loos zufrieden zu sein. Herzlichen Dank, auch im Namen meiner Frau, dass Sie uns im Winter in

Leipzig zu sehen wünschen! Hoffentlich wird uns meine Gesundheit erlauben, von Kopenhagen einen Abstecher zu machen. Ich muß nämlich vorsichtig sein. Der Sommer war nicht gut. Ich war zwar in Jotunheim, aber nur 3 Tage. Ich fühlte mich unwohl und retournirte schleunigst. Nachher reiste ich mit meiner Frau und Fräulein Hagerup nach Söndmöre, wo wir mit Wagen und Pferd plötzlich in eine Gruft geschleudert wurden. Es ist ein wahres Wunder, dass wir mit dem Leben, ja sogar ohne Verletzungen davon kamen. Das Glück war, dass wir so weich fielen und dass die Pferde zu tief im Schlamm steckten, um sich bewegen zu können. Der Regen goß herunter, wir aber sangen Jubellieder und waren glücklich, wie Kinder, als wir mehrere Stunden auf der Landstraße spazierten, um die nächste Ortschaft zu erreichen.

Voksenkollen pr. Kristiania, 9./12. 1900.

Hochgeehrter Herr Hinrichsen!

. . . Das war ein harter Schlag! Wäre ich doch in Leipzig um noch einmal seine Hand zum letzten Abschied drücken zu können! Wie Ihnen zu Muthe sein muß, kann ich mir nach meiner eigenen Stimmung vorstellen. Mir war er im besten Sinne des Wortes ein väterlicher Freund und er hat in meinem Leben mit segensreicher Tatkraft hineingegriffen, wie nur Wenige. Als wir uns vor 40 Jahren kennen lernten, war in den ersten Jahren unser Verhältniss allerdings nur von geschäftlicher Natur. Bald aber entdeckte ich hinter dem Geschäftsmann den Menschenfreund und das persönliche Wohlwollen, was meinerseits eine Sympathie für ihn hervorrief, welche nie aufgehört hat, sondern sich im Gegentheil immer steigern mußte. Ich bin mir tief bewußt . . . . . .

. . . .

Um so viel mehr bedauere ich deshalb, dass es mir nicht vergönnt war, [*diesem Gefühle*] bei dem Jubiläum[1]) einen Ausdruck geben zu können. Denn mein Brief, welchen ich Sie zu öffnen bitte, kam leider zu spät. Wie leer war Alles um mich her gestern Abend, als ich die Nachricht erhalten hatte! Und nun kommt heute früh wie ein letzter Gruß des Verklärten sein lieber letzter Brief, in welchem er mir seinen Dank ausspricht! Ein großer, großer Trost ist mir dieser letzte Gruß! Ich möchte denselben um vieles nicht vermißt haben!

[1]) Die Firma C. F. Peters feierte am 1. Dezember 1900 ihr 100jähriges Bestehen.

Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister.

Von

Max Seiffert.

Der Wirrwarr der Meinungen über die genau ein Jahrhundert alte Frage nach der Beschaffenheit von Händels Verhältnis zu den Werken anderer Tonsetzer vor und neben ihm scheint eine Art gordischen Knotens zu bleiben, dessen allseitig zufriedenstellende Lösung so leicht nicht gelingen will. Es stehen sich da zwei grundverschiedene Ansichten von der Sache gegenüber, eine deutsche und eine englische. Während die deutsche Musikwissenschaft auf Grund der musterhaften, kritisch tief sondierenden, aber objektiv ruhig abwägenden Untersuchungen Fr. Chrysanders daran festhält, in Händels Benutzung fremder Werke für sein eigenes Schaffen ein nicht anstößiges Analogon zu zahlreichen gleichen Erscheinungen bei anderen Komponisten zu erblicken, gehen die englischen Musikschriftsteller auf dem nicht ganz von subjektiven Nebenabsichten frei zu sprechenden Wege vorwärts, Händels Entlehnungsverfahren als ein moralisch unerlaubtes und unlauteres zu begründen. Den letzten Vorstoß machte in dieser Hinsicht jüngst Sedley Taylor (Cambridge) mit einem Buche über *The indebtedness of Handel to works of other composers* (1906), und es ist bezeichnend für das Niveau der Musikschriftstellerei bei uns, daß sich in Deutschland nur eine ernsthafte kritische Stimme dagegen erhob, alle sonstigen Fachorgane, Zeitschriften und Zeitungen aber sich beeilten, die hämische Notiz eines rheinischen Blattes nachzudrucken, die auf Grund des genannten Buches Händel als Kleptomanen brandmarkte und — Chrysander und mich als Kronzeugen für die Verunglimpfung hinstellte! —

Bisher ist die Frage nach Händels Entlehnungen vorzugsweise retrospektiv behandelt worden. Von Händels Werken ausgehend, hat man Umschau gehalten nach Tonstücken, die ihm als Quellen gedient haben mögen. Die sachlichen Ergebnisse dieser Methode sind gewiß nicht gering zu veranschlagen, aber es ist auch leicht einzusehen, daß auf diesem Wege eine vollständige und deshalb klare Übersicht über den Umfang und die Art von Händels Verfahren nicht zu gewinnen war. Psychologisch betrachtet, ist es doch eine schlimme Sackgasse, in die Taylor mit seinem Vertrauen auf die

Vollständigkeit der bisherigen Feststellungen geraten ist, wenn er meint, Händel habe erst 1737 die Verwertung fremden Materiales in größerem Maßstabe begonnen. Sein künstlerisches Leben würde danach in zwei getrennte Hälften auseinanderfallen, von denen hinsichtlich der Produktionskraft die erste selbständig, jedoch minderwertig, die zweite unselbständig, aber trotzdem klassisch zu nennen ist; Händel wäre kurzweg wegen des Mangels an konsequenter Entwickelung eine ungeheuerliche geschichtliche Abnormität.

Gerade um die schwebenden Differenzen in der Beurteilung der Frage endlich einmal zum Ausgleich zu bringen, scheint es mir notwendig, daß wir in diesen Dingen, Chrysanders Beispiel beachtend, zunächst wieder mehr Gewicht auf historische Analyse legen. Wir müssen planmäßig den Ablauf der geschichtlichen und persönlichen Fäden, die uns die Biographie in die Hand spielt, verfolgen, um einwandfrei und vollständig das Beobachtungsmaterial auszusondern, an das unsere Kritik vorurteilslos und besonnen heranzutreten hat.

Ein bescheidener Versuch darin soll die vorliegende Studie sein, indem sie es sich als Aufgabe stellt, die kurze, aber nichtsdestoweniger wichtige Jugendzeit Händels in Halle einer Betrachtung zu unterziehen. Daß sie gleichzeitig die Zahl der bekannten Händelquellen um einige neue vermehrt, wird man hoffentlich gern mit in den Kauf nehmen.

* * *

Händels erster und einziger Lehrer war der Organist an der Liebfrauenkirche in Halle, Fr. W. Zachow (1663—1712). Durch Matthesons „Lebensbeschreibung Händels" (1761 S. 9) wissen wir, wie der Lehrer den Schüler in die Tonkunst einführte.

„Der Mann war sehr stark in seiner Kunst, und besaß eben so viel Geschicklichkeit, als guten Willen, einem Untergebenen großer Hoffnung alles Recht wiederfahren zu lassen. Händel stund ihm dermaaßen wohl an, daß er ihm nimmer Liebes und Gutes genug erweisen zu können vermeynte. Seine Bemühung ging gleich Anfangs dahin, ihm die Grundsätze der Harmonie beyzubringen. Hiernächst wandte er seine Gedanken auf die Erfindungskunst, solche in bessern Stand zu setzen, und seinem Untergebenen einen auserlesenen Geschmack beyzubringen. Zachau besaß eine ansehnliche Sammlung italienischer und deutscher Musikalien. Er zeigte dem Händel die mannigfaltige Schreib- und Setzarten verschiedener Völker, nebst eines jeden besondern Verfassers Vorzügen und Mängeln. Und damit er auch eben sowol in der Ausübung, als in der Beschaulichkeit, zunehmen mögte, schrieb er ihm öfters gewisse Aufgaben vor, solche auszuarbeiten; ließ ihn oft rare Sachen abschreiben, damit er ihres gleichen nicht nur spielen, sondern auch setzen lernete."

Als Ergänzung hierzu lesen wir in Chrysanders Händelbiographie (I S. 43):

„Eins der so entstandenen Musikbücher, datiert 1698 und mit „G. F. H." bezeichnet, hat Händel lebenslang aufbewahrt. Es enthielt verschiedene Arien, Chöre, Capricci, Fugen und andere Musikstücke angeblich von Zachau, Alberti, Froberger, Krieger, Kerl, Ebner, Strunck und wohl noch von andern deutschen Meistern. Nach Händels Tode blieb das Buch in den Händen seines Gehülfen Smith, in dessen Familie bei Lady

Rivers es sich noch befand als die *Anecdotes* [1799] gedruckt wurden. Aber als dieser Smith'sche Nachlaß 1856 in Victor Schölchers Besitz gelangte, war die merkwürdige Reliquie nicht mehr dabei."

Beide Schilderungen zeichnen mit genügender Deutlichkeit das künstlerische Milieu, in dem Händel als Knabe aufwuchs. Was Zachow selbst an Formengewandtheit und Spieltechnik besaß, verdankte er der durch Froberger begründeten Wiener Schule; so war es selbstverständlich, daß der Schüler hierher zunächst seine Aufmerksamkeit richten mußte. Dann kamen die Meister an die Reihe, die zusammen mit Zachow die werdende mitteldeutsche Richtung ausprägen halfen und für den Knaben die modernste Zeit repräsentierten. Schauen wir uns in diesen Kreisen genauer um — die Orientierung ist ja durch die verschiedenen Denkmäler-Ausgaben außerordentlich erleichtert worden —, so werden wir vollauf Ersatz finden für die Belehrung, die uns das verloren gegangene Jugendbuch hätte bieten können.

Die ältesten Meister, von denen das Jugendbuch Musterstücke enthielt, sind die Wiener Wolfg. Ebner (1612—1665) und Joh. Jak. Froberger (ca. 1600—1667). In ihren Werken suchen wir jedoch vergeblich nach Motiven, die Händel für sich „geräubert" hätte. Von ihrem Stil, ihrer Formenbildung, ihrer Tonsprache hat er gewiß viel gelernt, wie so mancher andere auch; eine beabsichtigte Entlehnung aus ihnen nachzuweisen, dürfte aber vergebliche Mühe kosten. Anders steht es mit den jüngeren Aless. Poglietti († 1683), Joh. Kasp. Kerll (1627—1693) und Gottlieb Muffat (ca. 1635—1704).

Poglietti hat im altväterischen Stile Frescobaldis ein Ricercarenwerk komponiert, das zwar nicht gedruckt worden, dessen Beliebtheit und Verbreitung aber durch mehrere erhaltene Abschriften bezeugt ist.[1]) Das Thema des ersten Ricercars lautet:



Eine deutliche Reminiszenz daran ist der zweite fugierte Satz in Händels *Concerto grosso* Op. 6 Nr. 6 (1739 entstanden)[2]) mit seinem Anfang:



Aber bei Händel läuft das Thema mit dem sofort eintretenden lebhaften Kontrapunkt nur auf ein *Fugato* hinaus, während Poglietti mit Verdoppelung und Engführung ein regelrechtes Ricercar arbeitet. Beiden gemeinsam ist lediglich das Anfangsmotiv. Dasselbe ist gleich noch einmal der Fall. In einer Serie von Klavierstücken hat Poglietti den Nachtigallenschlag verschieden-

[1]) Österreichische Denkmäler XIII[2], S. XVI.

[2]) Chrysanders Gesamtausgabe Band 30, Nr. 6.

artig musikalisch zu verwerten gesucht. Ein *Capriccio per lo Rossignolo*[1]) darin beginnt also:



Es ist zweifellos, daß Händel dies Bravourstück des alten Wieners zeit seines Lebens nicht vergessen hat und mit vollem Bewußtsein seiner gedachte, als er sein *Concerto grosso* Op. 6 Nr. 11 setzte[2]), in dem wir noch mehrere andere Reminiszenzen festzustellen haben werden. Aber wer möchte die Stirn haben, hier von einem „Diebstahl" zu reden? Wie Händel das Thema faßt:

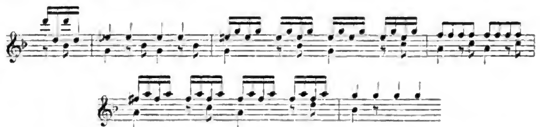


ist es rhythmisch wie melodisch von einer Naturtreue, an die Poglietti nicht heranreicht; zudem wird es von Händel nur als episodischer Gegensatz zu einem eigenen Hauptmotiv gebraucht, nicht etwa in seiner Fugengestalt nachgeahmt.

Ein halbes Jahr vor der Komposition dieses Konzertes war Pogliettis Nachtigallenschlag übrigens schon einmal Händel durch den Kopf gegangen: bei der Umarbeitung eines älteren Kammermusikwerkes zu einem Orgelkonzert.[3]) Im zweiten Satz hat hier das Soloinstrument zwei größere Episoden; die eine beginnt mit der Nachahmung des Kuckucksrufes:



die andere läßt darauf Pogliettis Nachtigall antworten und kombiniert dann beide Motive folgendermaßen:



Hier vereinen sich zwei naheliegende Erinnerungsbilder, die Händel in früher Jugend aufgenommen hat. Denn der Kuckucksruf stammt von Kerll

[1]) Österreichische Denkmäler XIII[2], S. 25.

[2]) Gesamtausgabe Band 30, Nr. 11; vgl. auch Band 48, S. 14.

[3]) Gesamtausgabe Band 48, S. 2.

her, der ein brillantes Perpetuum mobile-Stück darüber geschrieben hat; es fängt ebenso an:



Mit beiden Motiven spielt Händel zwanglos gerade so lange, daß im Hörer die Erinnerung an die alten Favoritstücke wach gerufen wird, dann geht er seine eigenen Wege weiter. Gerade dieses Stück, ist es nicht eine prächtige Illustration des Stegreifspieles, das die Zeitgenossen bei Händels improvisierten Orgelkonzerten bewunderten? [2])

Auch von Kerll kehren außerdem noch einige Themen bei Händel wieder. Das „Capriccio Steyrischer Hirt",



ist evident die Quelle für einen Satz des schon einmal erwähnten *Concerto grosso* Op. 6 Nr. 11, der beginnt:



Aber ebenso evident ist doch auch die ungleich schärfere melodische Ausprägung des Themas bei Händel. Und während Kerll im weiteren Verlaufe des Stückes in tokkatenhaftes Figurenspiel abschweift, setzt Händel das Thema mit einem lebhaften Gegenmotiv fort und bleibt kontrapunktisch das ganze Stück hindurch bei der Stange. An solchen Beispielen kann man sich's klar machen, wie Zachow seinen Schüler anhielt, „eines jeden besonderen Verfassers Vorzüge und Mängel" aufzusuchen, und was für „gewisse Aufgaben" er ihm auszuarbeiten vorschrieb. „Hier — so sagte er etwa — ist ein berühmtes Stück von Kerll; im Thema steckt etwas, es wird aber nicht ausgeschöpft. Nimm's hin und versuch's besser."

Bis zu diesem Punkte, meine ich, dürfte die Entlehnungsfrage wohl eine einhellige Beantwortung erfahren. Es liegen zwar bewußte Reminiszenzen vor an früher schon von anderen ausgesprochene Gedanken; ihnen ist jedoch im Sinne und nach der Anschauung der damaligen Zeit jegliches Odium benommen durch die völlige Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Neuformung. Ganz

---

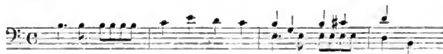
[1]) Bayrische Denkmäler II [2], S. 38.

[2]) Fr. Chrysander, „Händel" III, S. 219 f.

[3]) Bayrische Denkmäler II [2], S. 61. Die Urheberschaft Kerlls ist von diesem Stücke nicht diplomatisch sicher zu erweisen. Aber der Umstand, daß die Entlehnung in Händels Konzert gerade auf Pogliettis Nachtigallenschlag folgt, scheint mir ein gewichtiger psychologischer Beweisgrund für die Echtheit zu sein.

gleiche Dinge ließen sich ohne irgendwelche Mühe und in derselben Häufigkeit auch bei Seb. Bach — um nur den einen zu nennen — feststellen, ohne daß jemand hier an Diebstahl zu denken wagte. Die Wege in der Auffassung der Dinge scheiden sich erst da, wo es sich um die Ausbeutung instrumentaler Vorlagen für vokale Neugestaltungen handelt. Einen solchen Fall näher ins Auge zu fassen, gibt gleich eine Kanzone Kerlls Veranlassung, deren übrigens längst bekannte Verwertung für einen Chor in „Israel" die englischen Kritiker Händel als besonders unzulässigen Eingriff in fremdes Eigentum vorwerfen, um so unverzeihlicher, als keiner der zeitgenössischen Hörer hätte ahnen können, welche Quelle Händel benutzt habe.

Diese Kanzone Kerlls[1]) ist zweisätzig. Der erste Abschnitt behandelt das Thema:



Der andere beginnt mit einem Gegenthema



dem sich alsbald das erste wieder zugesellt. Das Ganze ist eine Doppelfuge, in der beide Themen, wie es sich eben schickt, in gerader oder umgekehrter Beantwortung — die Notenbeispiele deuten dies an — ihr Spiel treiben. Die Komposition ist in ihrer Art ein Meisterstück; die Wiederschläge sind zwar eng in einander gefügt, aber der Ablauf der inneren Harmonien steht unter keinem störenden Zwange, und die Stimmführung zeigt eine fast vokale Sangbarkeit. Und doch, wie weit die Kanzone davon entfernt ist, wirklich ein Vokalstück zu sein, das lehrt am deutlichsten die praktische Kritik, die Händel an ihr bei der Herübernahme für den Chorsatz *Egypt was glad when they departed* („Froh sah Egypten seinen Auszug")[2]) geübt hat. Man darf sich freilich nicht mit dem oberflächlichen Abzählen der gleichen Taktzahl und der Konfrontierung der beiden Stücke bezüglich der Übereinstimmung im Fugengerippe begnügen, sondern muß die Sonde tiefer einführen, um der kritischen Unterschiede gewahr zu werden. Solche sind genügend vorhanden. Ich sehe dabei ab von der Feststellung, daß zunächst der instrumentale Duktus des ersten Themas (Tonwiederholungen) von Händel maßvoller gehalten ist; das mag ruhig dem vorliegenden Texte gutgeschrieben werden. Es fehlt darum nicht an anderen Beweisen für Händels selbständige Haltung der Quelle gegenüber: wiederholentlich glättet er die begleitenden Kontrapunkte zugunsten wirklicher Sangbarkeit; stellt im Gegensatz zu Kerll, der die Grenzen der

[1]) Bayrische Denkmäler II², S. 32.

[2]) Gesamtausgabe Band 16, S. 82.

phrygischen Tonart weniger sorglich achtet, ihre asketische Strenge geflissentlich wieder her; beseitigt mit ruhiger Hand im 13. Takt des ersten Teils eine Unebenheit des Kerllschen Fugenbaus, auf die wir als solche erst durch Händels Verbesserung aufmerksam werden. Doch das sind alles nur Äußerlichkeiten gegenüber der Hauptsache. Was bedeutet denn Kerlls Kanzone, rein für sich betrachtet? Bringt sie denn einen Affekt zum Ausdruck, der uns nach irgendeiner Seite hin innerlich erregt? Nein! Es ist ein sehr geschickt gearbeitetes Instrumentalstück, aber eine tiefer gehende Wirkung ist ihm durchaus versagt. Zu welcher Ausdrucksfähigkeit erhebt es dagegen Händel! Die grausigen Plagen sind über das ägyptische Volk dezimierend hinweggegangen, „ihr früherer Hochmut hat einer dumpfen Furcht Platz gemacht"; „froh" sieht es nun Israel davon ziehen. Ja, aber es ist eine merkwürdig niedergeschlagene, düstere, mit den Zähnen knirschende Freude, die der phrygische Chor zum Ausdruck bringt und deren absonderliches Kolorit noch durch die Holzbläser-Begleitung und die später hinzutretenden Posaunen erhöht wird. Wiegt diese frappante Ideenassoziation für einen denkenden und empfindenden Musiker nicht zehnmal die Übernahme des zugrunde liegenden simplen Fugengerüstes auf?

Ebenso steht's, bei Lichte besehen, mit dem Vorwurf, Händel habe mit solcher Entlehnung seine ahnungslosen englischen Freunde heimtückisch düpiert. Nicht weniger als drei gedruckte Ausgaben standen den Liebhabern zur Verfügung. Im ersten Dezennium des 18. Jahrhunderts brachten Roger und Mortier in Amsterdam das Stück mit anderen auf den Markt; von ihnen druckte es der geschäftige Walsh in London nach. Bei unseren heutigen Verlagsverhältnissen braucht eine gute Komposition ja fast noch dreißig Jahre, ehe sie einigermaßen populär wird. Und da sollte in der damaligen an brauchbaren gedruckten Werken armen, aber danach heißhungrigen Zeit 1738 Kerlls Kanzone schon etwas längst Vergessenes gewesen sein? Nein, im Gegenteil! Das Stück war allen Musikliebhabern und Klavierdilettanten ganz genau bekannt. Und darum waren sie auch urteilsfähig. Einem Bononcini, der aus niedriger Gesinnung sich ein fremdes Werk wirklich widerrechtlich unterschob, machten sie den ferneren Aufenthalt im Lande unmöglich; Händel aber, der mit königlicher Souveränität ihnen längst Vertrautes in erstaunlich neue und wundersame Beleuchtung rückte, dem jubelten sie zu.

Was Händel endlich Muffat zu verdanken hat, ist weder eine Entlehnung, noch eine Reminiszenz, sondern nur eine ganz primitive Anregung, die ihm, als er ihr folgte, kaum zum Bewußtsein gekommen sein mag. Muffat hat seinem *Apparatus musico-organisticus*[1]) (1690) ein paar Klavierstücke angehängt, unter denen sich eine *„Ad malleorum Ictus allusio"* befindet, ein Variationenwerk. Die dritte Variation wird durch Achtel-Terzengänge in

[1]) Neudruck von S. de Lange, Leipzig, Rieter-Biedermann, S. 72.

Ober- und Baßstimme charakterisiert. Aus der harmlosen Spieltechnik dieser 21 Takte ist in Händels „Esther“ (1720)[1]) das Ausdrucksmittel gewaltiger Volkserregung erwachsen, die wie ein Orkan durch 42 Takte braust.

Wäre Händel wirklich der intensive Räuber gewesen, der er sein soll, so dürfte man erwarten, daß nach den mitgeteilten Proben von Reminiszenzen an die älteren Meister solche in viel größerer Anzahl bei den jüngeren Meistern, Zachow und seinen Zeitgenossen, sich auffinden lassen müßten. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Geht man die Hauptvertreter der Reihe nach durch, so scheiden ergebnislos aus: J. F. Alberti (1642—1710), Pachelbel (1653—1706), Buttstett (1666—1727), N. Vetter (1666—173?), ja selbst Joh. Krieger (1652—1735), dessen „Clavier-Uebung“ Händel mit nach England hinübernahm und deren Studium er dort angelegentlichst empfahl; keine Note ist von ihnen in Händels Werke übergegangen. Denen er hier ein bleibendes Denkmal setzte, das sind, soweit ich zu sehen vermag, aus der Halleschen Lernzeit nur die vier: J. K. F. Fischer (ca. 1670 bis ca. 1740), N. A. Strunck (1640—1700), Kuhnau (1660—1722) und Zachow.

Fischer hat ein Fugenwerk hinterlassen, das in vorderster Reihe unter den Vorläufern des „Wohltemperierten Klaviers“ stehen darf; es hat den schönen Titel *Ariadne Musica* (1702)[2]) und durchläuft in 20 Präludien und Fugen fast schon den gesamten Quintenzirkel. Das Thema der Fis-moll-Fuge Fischers:



ist das Prototyp der Händelschen Klavierfuge F-moll (1720)[3]):



Fischers Sätze präsentieren sich teils als Fughetten, teils als kleine einfache Fugen; man kann sich mit einem Blick davon überzeugen, daß von einem sträflichen Plagiat nicht die Rede sein kann; beide Sätze verhalten sich zu einander, wie die Knospe zu der in Form und Farbenpracht vollentwickelten Blüte. Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Bemerkung übrigens nicht unterdrücken, daß sich Händel mit seiner Reminiszenz an Fischer in einigermaßen anständiger Gesellschaft befindet: Seb. Bach hat aus demselben Werk drei Themata bezogen.[4])

---

[1]) Gesamtausgabe Band 40, S. 81 ff. *Earth trembles* („Land, zittre“).

[2]) E. von Werra, Neuausgabe der Orgel- und Klavierwerke Fischers, Breitkopf & Härtel, S. 85.

[3]) Gesamtausgabe Band 2, S. 55. Fischers Vorläufer wiederum ist Joh. Speth.

[4]) Für die G-moll-Fuge im 1. und E-dur-Fuge im 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, sowie für eine D-moll-Orgelfuge. Vgl. Geschichte der Klaviermusik, I S. 38 und 230.

Von N. A. Strunck hat sich auffälligerweise nur ein einziges Orgelstück erhalten, ein „*Capriccio sopra* Ich dank dir schon durch deinen Sohn". Aber gerade an diesem können wir wieder beobachten, wie Händel selbst bei vollständiger Entlehnung eines ganzen Stückes sich nicht zum Sklaven seiner Vorlage erniedrigt, sondern überlegen die Idee seines Kunstschaffens zur Geltung bringt. Es ist eine genaue Parallele zu Kerlls phrygischer Kanzone, nur noch lehrreicher.

Das etwas verwickelte Verhältnis will ich so kurz als möglich darzulegen versuchen. Der Choral, den Strunck bearbeitet[1]), ist vierzeilig, seine Komposition aber dreisätzig; das ermöglicht sich dadurch, daß im Anfangssatz gleich die ersten beiden Zeilen vereinigt werden. Wie schon der Titel des Stückes verrät, beabsichtigte Strunck keine Choralbearbeitung in landläufigem Sinne mit deutlich hervortretendem Choral-*Cantus firmus*, sondern er bestrebte sich vielmehr, den ohrenfälligen Anklang seiner drei Themata durch rhythmisches Umprägen der Zeilen so zu verschleiern, daß er möglichst wenig bemerkt würde.[2]) In diesem Bestreben ist er beim Mittelsatz so weit gegangen, daß selbst ein genauer Choralkenner beim Hören desselben nicht mehr die Choralbeziehung zu erkennen vermöchte; das Thema hat hier durchaus das Aussehen eines völlig unabhängig erfundenen angenommen:



Gerade dieser Mittelsatz ist es, den Händel vollständig für „Israel in Egypten" verwendet hat, und zwar in dem Chor *But as for His people* („Doch mit dem Volk Israel") als Mittelstück zu den Worten *He brought them out with silver and gold* („Er führt es hinaus mit Silber und Gold"):



[1]) Einen unfreiwilligen Neudruck des Stückes verdanken wir H. Botstiber, der es, einer wenig verläßlichen Quelle folgend, als Komposition G. Reutters sen. in den Österreichischen Denkmälern XIII², S. 74 edierte.

[2]) Das ist Strunck so vortrefflich gelungen, daß der erste und dritte Satz thematisch und kontrapunktisch einer Kerllschen Kanzone (Bayrische Denkmäler II² S. 34) außerordentlich verwandt geworden sind. Sie mag Strunck überhaupt inspiriert haben.

[3]) Gesamtausgabe Band 16, S. 78.

Dem musikhistorisch geschulten Blick eröffnet dieser Vorgang eine klare Perspektive auf Händels Stellungnahme Alberti, Pachelbel und den anderen Genannten gegenüber. Was die allgemeine Tonsprache und die Fugenkunst anlangt, so hat er von ihnen gelernt, was nur irgend zu lernen war; namentlich seine Klaviersachen legen dafür auf Schritt und Tritt Zeugnis ab. Aber er ist an ihren schönsten, für vokale Verwertung wie geschaffenen Stücken vorbeigegangen, aus dem einfachen Grunde, weil diese bis in das feinste Geäder hinein von dem protestantischen Choral erfüllt waren und Händel einem davon freien Kunstideal nachging. Die einzige Ausnahme bei Strunck bestätigt die Regel. Soweit es für seinen instrumentalen Zweck möglich und angängig war, rhythmisch und melodisch die Choralfessel zu lockern, hat es Strunck schon getan. Vollends abgestreift erscheint sie bei Händel nach Einfügung des heimlich glänzenden Melismas auf „Gold“. Und nun glättet er allenthalben die Stimmführung; wo jener in tonaler Hinsicht Enthaltsamkeit übt, setzt er durch Akzidentien hellere Lichter auf. Welch eine merkwürdige Wandlung vollzieht sich aber unter Händels gestaltender Hand mit dem seelischen Affekt des entlehnten Satzes! Nach langer, schwerer Knechtschaft ist dem Volk Israel die Morgensonne der Freiheit aufgegangen; frohgemut tritt es den Marsch in die öde Wüste an. Heran drängen sich Scharen auf Scharen, beladen mit Silber und Gold, zu unabsehbarem Zuge. „Idyllischer Friede und selige Sicherheit“ jubeln aus ihrem Gesange, während die Egypter noch schreckensstarr ihnen nachblicken. Meilenweit bleibt hinter diesem Bild der Choralsatz Struncks zurück.

Konnte man das aber in England zu Händels Zeit beurteilen? Mit ziemlicher Gewißheit läßt es sich annehmen. Bequem ein halbes Dutzend Handschriften ist noch zu nennen, die uns das Stück überliefern. Von Pachelbel wissen wir, daß eine große Zahl seiner Orgelfugen in England bekannt waren. Sollte da das beliebte Orgelstück Struncks, der als Mann der Oper in der musikalischen Welt eine viel weiterhin sichtbare Stellung einnahm, in keines Engländers Hand gewesen sein? Noch 1740 schreibt Mattheson über Strunck:

„Von seiner Komposition ist der Welt vieles bekannt geworden; ob er gleich wenig davon hat drucken lassen.“

Das sind meines Erachtens Momente, die schwerer wiegen, als die unbewiesene Behauptung des Gegenteils.

Daß Händel Kuhnau für verschiedentliches verpflichtet ist, gehört zu den bekannten Tatsachen. Wie weit diese Verpflichtung reicht, darüber herrscht jedoch noch keine Klarheit. Nichts ist leichter, als aus den Werken beider Meister Klangähnlichkeiten herauszusuchen. Aber für die Entlehnungsfrage kommen diese nicht allesamt in Betracht. Abgesehen werden muß von denjenigen Parallelen, die als zufällige Kongruenzen der Tonsprache sich erweisen,

wie sie bei Künstlern, die auf demselben Bildungsgrunde stehen, nicht eben selten sind. Ähnlich würde Seb. Bachs Originalität sehr zu kurz kommen, wenn man die fernsten Ausstrahlungen des Buxtehudeschen Einflusses bei ihr in Abzug brächte. Nur diejenigen Fälle der An- und Entlehnung dürfen für uns maßgebend sein, in denen die Schwelle des Bewußtseins überschritten und die Absicht der Reminiszenz deutlich erkennbar ist. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, reduziert sich das Schuldkonto Händels bei Kuhnau erheblich.[1])

Was Händel im Allegro der ersten Sonate Kuhnaus[2]) für die Ouvertüre seiner Oper „Alcina" (1735)[3]) und in einer Gigue[4]) für sein gewaltiges Chorrezitativ im „Israel" *(He sent a thick darkness,* „Er sandte dicke Finsternis")[5]) fand, das sind, genau genommen, ganz unentwickelte Embryokeime, die nur ein so tief das Rohmaterial der Tonkunst schürfender Geist wie Händel als überhaupt gestaltungsfähig erkennen und zur höchsten Potenz führen konnte, genau, wie oben bei Muffat. Wirklich ernsthaft sind erst die folgenden Reminiszenzen zu nehmen.

Kuhnaus erste Sonate beginnt:


[6])

mit einem Doppelmotiv, das Händel für den Chor *Virtue shall never long* („Unschuld wird nimmer lang") des Oratoriums „Susanna" (1748) verwertet hat.[7]). Die völlige Selbständigkeit der Benutzung ist schwerlich zu bestreiten. In den angeführten drei Takten steckt das ganze motivische Material, durch dessen Wiederholung Kuhnau seinen Satz bildet. Händel baut aber aus diesem Motiv ein sechstaktiges Orchesterspiel:

---

[1]) Im Vorwort zu seiner ausgezeichneten Neuausgabe der Kuhnauschen Klavierwerke (Deutsche Denkmäler IV) vermerkt K. Päsler alle bisher aufgezeigten Parallelen. Einen Teil davon lasse ich aus oben angeführten Gründen hier unberücksichtigt, wie ich andererseits fehlende Nachweise ergänze.

[2]) Deutsche Denkmäler IV, S. 74.

[3]) Gesamtausgabe Band 86, S. 2f.

[4]) Deutsche Denkmäler IV, S. 37.

[5]) Gesamtausgabe Band 16, S. 56.

[6]) Deutsche Denkmäler IV, S. 73.

[7]) Von diesem Chorsatz hat Händel eine neue Umformung vorgenommen im „Sieg der Zeit und Wahrheit" (1757); Gesamtausgabe Band 20, S. 145. Diesen Ausläufer noch näher zu betrachten, würde aber hier zu weit führen.



um dessen Inhalt sich der Chor zunächst gar nicht kümmert. Erst vom 24. Takte an lenkt auch er in das motivische Fahrwassser ein. Wie Händel dabei dann die beiden Bestandteile in Hinsicht auf seinen Text psychologisch differenziert, das zu beobachten ist überaus lehrreich.

Aus Kuhnaus Fugenthema:



gewinnt Händel die Instrumentalbegleitung zum ersten Chorsatz des „Utrechter Tedeums" (1713), jenes von Anfang an durch Engführung komprimierend:



Für das Kammertrio Op. 5 Nr. 2 (1738)[4]) benutzt er es zum zweiten Male, hier jedoch mehr in der Fassung, die ihm Kuhnau an einer anderen Stelle gegeben hat.[5])

Eine interessante Gefolgschaft hat ein anderes Thema Kuhnaus gefunden:



Händel gestaltete daraus 1735 eine Doppelfuge für Klavier:



[1]) Gesamtausgabe Band 1, S. 56.
[2]) Deutsche Denkmäler IV, S. 84.
[3]) Gesamtausgabe Band 31, S. 2.
[4]) Gesamtausgabe Band 27, S. 161.
[5]) Deutsche Denkmäler IV, S. 107.
[6]) Deutsche Denkmäler IV, S. 51.
[7]) Gesamtausgabe Band 2, S. 161.

in der ein eigenes stolzes Hauptthema über das Gegenthema Kuhnaus dominiert.[1]) Nicht minder Ehre haben ihm Seb. und J. Christian Bach erwiesen.[2])

Über eine weitverbreitete, Mittel- und Norddeutschland verbindende Fugensippe, die von Pachelbel ihren Ausgang nimmt, habe ich an anderer Stelle ausführlich berichtet.[3]) In ihr ist Kuhnau mit zwei Fugen[4]) vertreten, von denen angeregt Händel einen Chorsatz im „Messias" (1741), eine Klavierfuge (1735) und nach letzterer den Ekelchor in „Israel" schrieb.[5]) Seb. Bach fehlt auch in dieser Verwandtschaft nicht.

Gerade die stärksten Anlehnungen Händels an Kuhnau sind aber auffallenderweise bisher noch nicht beachtet worden.

Eine Kuhnau-Sonate beginnt:



woraus Händel einen Satz geformt hat, der in dem mehrerwähnten *Concerto grosso* Op. 6 Nr. 11 gleich hinter Poglietti und Kerll zu stehen kommt. Dies Stück ist wieder eine überzeugende positive Kritik im Sinne Zachows. Was Kuhnaus Sonatensatz fehlt, ist Entwickelung. Ohne einen wohltuenden Kontrast zu haben und sich nur selbst wiederholend, schleicht das Motiv durch die nächstverwandten Tonarten; in der letzten Hälfte versandet der Gedanke vollkommen, indem er dreimal hintereinander im Grundton kadenziert. Es ist ein mühsames Flattern über den Erdboden hin, nicht zu vergleichen mit dem stolzen, sicheren Flug in die Höhe, den Händels Konzertsatz nimmt. Gleich schon im Anfang regt sich eine viel kräftigere Lebensenergie:



[1]) Über ihre vokale Umgestaltung zu dem Chor *He smote all the firstborn* („Er schlug alle Erstgeburt") in „Israel" lese man die eingehende Darlegung Fr. Chrysanders („Händel" III, S. 205 ff.).

[2]) Ersterer in einer E-moll-Tokkate; vgl. Geschichte der Klaviermusik I, S. 254.

[3]) Geschichte der Klaviermusik I, S. 206 ff.

[4]) Deutsche Denkmäler IV, S. 55 u. 80.

[5]) F. Chrysander, „Händel" III, S. 208.

[6]) Deutsche Denkmäler IV, S. 82.

die sich dadurch steigert, daß dies Motiv in der Hauptsache Tuttigedanke bleibt, während die konzertierenden Instrumente in ihren Episoden immer ferner davon abschweifen, bis sie das Tutti mit festem Zügel zum Grundgedanken zurückführt.

Die letzte Rückbeziehung Händels auf Kuhnau ist eine Kombination zweier Themen, die dieser einzeln für sich behandelt hatte. Das erste derselben lautet:


[1]

und ist auch von Seb. Bach in einer Orgelphantasie bearbeitet worden.[2]) Das zweite liegt etwas versteckter; es ist nämlich die umgekehrte Beantwortung eines anfangs in gerader Bewegung aufgestellten Themas:


[3]

Diese beiden führt Händel gegen den Schluß des ersten „Saul“-Chores (1738) zu den Worten *Above all heav'ns* („Hoch über aller Himmel Kreis“) in ungezwungenster Weise zusammen:


[4]

Auch in diesem Falle ist nicht sowohl das Faktum der Reminiszenz, als vielmehr die ihr zuteil gewordene poetische Ausdeutung das Merkwürdigere.

Mit Zachow, dem letzten der für Händel in der Halleschen Zeit vorbildlichen Meister, brauche ich die Leser nicht lange aufzuhalten. Es dürfte genügen, über den im Vorwort zur Gesamtausgabe seiner erhaltenen Werke[5]) mitgeteilten Befund kurz zu resümieren. Zachows Kompositionen füllen einen stattlichen Band von 375 Platten. Und doch kommen nur 4 Stellen in Betracht als Kompositionsvorlage, die Händel in „Acis“ (ca. 1720), „Messias“ und „Josua“ (1747) benutzt hat. Von diesen treten zudem zwei als Keime unentwickeltster Art in den Hintergrund, so daß nur zwei wirkliche Reminiszenzen verbleiben, deren eine durch ihre Beziehung zu einer Messias-Arie besonderes Interesse beansprucht.

Mit wenigen Worten sei nur noch dem etwaigen Einwand der Zeitdifferenz begegnet. Kuhnaus Klavierwerke erlebten bis zum Jahre 1740 zum Teil fünf Auflagen, ein in der Geschichte der Klaviermusik bis dahin

[1]) Deutsche Denkmäler IV, S. 6.
[2]) Gesamtausgabe Band 38, S. 67; vgl. Spitta, „Bach“ I, S. 317.
[3]) Deutsche Denkmäler IV, S. 38.
[4]) Gesamtausgabe Band 13, S. 30.
[5]) Deutsche Denkmäler XXI/XXII S. VI.

unerhörtes Ereignis. Ich meine, davon dürfte wohl eine genügende Anzahl Exemplare in den Händen von Händels Gegnern gewesen sein, die vor seiner Bloßstellung sicher nicht zurückgeschreckt wären, hätten sie in seinem Verfahren etwas Unehrenhaftes und Unerlaubtes erblicken können. Zachows Sachen allerdings sind zu Lebzeiten nicht gedruckt worden. Aber wir wissen, daß Händel seines Lehrers immer in dankbarer Pietät gedacht hat, und daß sein Lobspruch in England Zachow zu einer musikalischen Bedeutung erhob, die bei unbefangener Prüfung doch einzuschränken ist. Nichts liegt näher, als daß Händel, wenn die Rede auf Zachow kam, herumzeigte, was er von Kopien seiner Werke besaß. Wo aber solche Möglichkeiten ganz offenbar vorliegen, da sollte man sie doch nicht grundsätzlich in Abrede stellen.

* * *

Soll dieser gedrängte Nachweis musikalischer Zusammenhänge überzeugende Beweiskraft erlangen, so muß der Leser freilich selbst das Beste erst noch hinzutun: die eigene Nachprüfung an der Hand der betreffenden Musikstücke. Für diese Mühe, die sich jeder machen muß, der ein objektives Urteil gewinnen will, wird ihn dann allerdings die volle, unmittelbare Erkenntnis der wahren Sachlage reich entschädigen.

Das erste Ergebnis wird sein, daß die Entlehnungsfrage bei Händel mit Forderungen des Urheberrechts und der Moral im Sinne des Falles Bononcini absolut nichts zu tun hat. Die englischerseits angeführten juristischen Merkmale des sträflichen Mißbrauchs schwinden selbst bei dem am schwersten wiegenden Belastungsmoment der Kerllschen Kanzone in ein Nichts zusammen. Ist das das Schlimmste, was man Händel vorwerfen kann, so bleibt die Integrität seines Verfahrens in sonnenklarer Reinheit weiter bestehen. Und zwar in so starkem Maße, daß wir in Fällen, wo es wirklich einmal nicht gelingen sollte, eine Entlehnung nach jeder Richtung hin in wünschenswerter Weise aufzuklären, mit ruhigem Vertrauen *a priori* annehmen dürfen, nicht, daß wir ihn nun endlich bei einem Diebstahl *in flagranti* ertappt hätten, sondern daß es uns zurzeit noch an den erforderlichen historischen Unterlagen fehle, die sein Verhalten rechtfertigen. Händel bedarf in dieser Hinsicht auch keiner Ehrenrettung *à la* Robinson, so gut sie gemeint ist.[1])

Das traurige Amt eines Inquisitionsrichters kann die Musikwissenschaft mit ruhigem Gewissen von sich weisen; ihre Pflicht Händel gegenüber besteht nur darin, das Problem musikalisch, ästhetisch und, soweit es angeht, auch psychologisch zu lösen.

Wie begreifen wir denn nun Händels An- und Entlehnungsverfahren, das als einer der charakteristischsten Züge seines Kunstschaffens uns entgegen-

[1]) Vergl. Sammelbände der IMG. VIII, S. 566 ff.

tritt? Armut an eigenen Ideen trieb ihn sicher nicht dazu; denn das strikteste Gegenteil von Armut ist aus allen seinen Werken, selbst aus denen, in welchen sich fremde Entlehnungen geradezu häufen, mit Leichtigkeit zu erweisen. Es ist auch keine akute Geistesschwäche, die von 1737 an so eigenartige Ideenassoziationen in dem Hirn des Mannes zuwege brachte, der wenige Jahre danach den „Messias“ zu komponieren sich anschickte. Es ist vielmehr ein Arbeits- und Gestaltungsprinzip, dem Händel zeit seines Lebens getreu geblieben ist. Zachow hatte — und darin besteht sein bleibendes Verdienst um den Schüler — in ihm die gewissenhafte Kritik gegen sich und andere angefacht, eine Kritik jedoch, die sich nicht bloß mit dem Wort der Erkenntnis begnügt, sondern die erst in der Tat ihr Genüge findet. So über seine Jahre hinaus schon innerlich gereift und gefestigt, ging Händel von Halle in die Welt, nach Hamburg, Italien und England, wo ihn sein Schicksal festhielt. Die neuen künstlerischen Eindrücke, die überall auf ihn einstürmten, sie bewältigte und nutzte er, wie er es in Halle gelernt hatte, durch unablässiges Studium der besten Meisterwerke, ihren stofflichen Inhalt und ihre formalen Gesetze durch schriftliche und mündliche Übung sich zu eigenem, stets bereitem Ausdrucksmaterial umprägend. In diesem steten Ringen und stillen Wettbewerb mit den Ersten seiner Zeit gewann er jene überlegene Grundsicherheit in der Handhabung jedweder Form, jenes tiefe Feingefühl für den allemal natürlichsten, prägnantesten und einfachsten Ausdruck, künstlerische Errungenschaften, deren Vereinigung seinem ganzen Schaffen den Stempel monumentaler Größe aufgedrückt hat. Diese kritisch-produktive Arbeitsmethode richtete sich am schärfsten vielleicht gerade gegen die eigenen Gedanken. Es gibt eine Reihe von Motiven in Händels Werken, die wir eine ganze Stufenleiter immer prägnanterer Umbildung in harter, an Beethoven gemahnender Selbstzucht durchlaufen sehen können, ehe sie in einem von allen Schlacken befreiten Glanze leuchtend dastehen. So stark hatte sich die von Jugend auf geübte Methode kritischer Umschau in der ihn umgebenden Kunstwelt zu einer Charakterlinie von Händels künstlerischem Wesen vertieft, daß er selbst in den kurzen Intervallen zwischen den Stationen seines Schaffens in ihr die Ablenkung von der soeben bewältigten und die nötige Auffrischung für die sodann in Angriff zu nehmende Arbeit allemal suchte und fand. Die kontinuierliche Fühlung mit der Außenwelt war ja der Jungbrunnen, dessen belebende Kraft Händel davor behütete, sich selbstgrüblerisch zu verlieren und den realen Boden der Kunst seiner Zeit zu verlassen.

Was Händel mit der empfänglichen, frischen Eindrucksfähigkeit der Jugend in sich aufgenommen hatte, das bewahrte sein Gedächtnis bis ins höchste Alter fest und sicher. Je größer die Anforderungen an sein eigenes Schaffen wurden und je kürzere Zeit dem Studium fremder Werke gewidmet sein konnte, desto mehr kam schriftliche Aufzeichnung dem Gedächtnis zu Hilfe. In Skizzen und Auszügen, oft nur flüchtiger und lückenhafter Art,

hielt er für sich die Ideen fest, die ihm an den Vorlagen fesselnd erschienen waren. So entstand eine Schatzkammer musikalischer Erinnerungen[1]), in der Händel, sobald er mit dem Textbuch in der Hand ein neues Werk zu gestalten begann, in größester Auswahl sein Gedankenmaterial mehr oder weniger fertig zubereitet vorfand: einen unscheinbaren Kiesel hier, dessen Wertgehalt sein scharfer Blick jedoch wohl ersah, einen Edelstein dort, dem nur der glänzende Schliff fehlte, seltener auch ein kleineres Geschmeide, das aber noch nicht volles Feuer ausstrahlte. Es bedurfte nur noch seiner überlegen ordnenden, im einzelnen ausgestaltenden Hand, um das Ganze wie aus einem Gusse und mit unberührtem Metallglanz ins Leben zu rufen. Diese augenblickliche Ideenbereitschaft zu jeder Zeit, sie ist es, die uns auch die unglaubliche Schnelligkeit des Entstehens seiner großen Werke erklärlich macht. Der Grund aber dafür, daß in der oratorischen Lebensperiode Händels besonders häufig Entlehnungen festzustellen sind, liegt nicht etwa in einer inneren Wandlung des Komponisten, sondern vielmehr in der neuen, hervorragenden Stellung, die der Chorsatz des Oratoriums im Gegensatz zur Oper bei Händel einnimmt. Dessen bedeutsamste Ausdrucksform war die Fuge; sie erweckte mit logischer Notwendigkeit in Händel die Erinnerung an seine Jugendzeit, wo er an den Werken der deutschen Orgelmeister „nicht nur das Setzen, sondern sogar das *extemporisieren* der Doppelfugen“, wie Mattheson berichtet, bis zu einer unübertroffenen Fertigkeit gebracht hatte.

Nach irgendeiner der hier angedeuteten Richtungen hin wird die historische Forschung Händels Entlehnungen, so groß ihre Zahl bei weiterer Durchsicht der Hamburger, italienischen und englischen Periode auch werden mag, immer ausreichend erklären können. Damit ist sie aber am Ende ihrer Aufgabe und ihres Vermögens. Warum Händel in einem Falle gerade Kerll, im anderen Kuhnau sich verpflichtet hat, darauf wird sie ebenso die Antwort schuldig bleiben, wie darauf, warum Seb. Bach seine Passacaglia nicht über ein eigenes Thema schrieb, sondern dies von dem Franzosen A. Raison entlehnte. Die einzigen, die wirklich darauf Antwort geben könnten, die Komponisten, deren Mund ist für immer verstummt.

---

[1]) Ein beträchtlicher Teil dieser Skizzen in Händels Autograph hat sich im *Fitzwilliam Museum* in Cambridge erhalten, ist aber nicht erst von Taylor entdeckt worden, sondern war schon Chrysander zu Beginn seiner Händel-Ausgabe bekannt (vgl. Band 1 derselben im Vorwort).

Zur Geschichte des Taktschlagens.

Von

Rudolf Schwartz.

Die ersten zusammenfassenden Abhandlungen über das Taktschlagen stammen aus der Feder des Römischen Musikgelehrten und Doktors beider Rechte, Don Agostino Pisa. Sie erschienen beide kurz hintereinander im Jahre 1611. Die zweite, umfangreichere Schrift trägt den Titel: Battvta della mvsica dichiarata da Don Agostino Pisa . . . . . Opera nova utile, e necessaria alli Professori della Musica. Ristampata di nouo, & Ampliata . . . . In Roma, Per Bartolomeo Zannetti. MDCXI. Das Buch ist keine Anleitung zum Dirigieren, es behandelt rein theoretisch die Frage: worin besteht das Wesen der Battuta? Die dabei entwickelten Gedanken hat Pisa in einem Sonett verdichtet, das er seinem Werke als Begleitwort beidrucken ließ. Es lautet:

Due part'ha la misura, in moto alterno,
C'he scend' e sale, e in fin d'amb' è una quiete:
Le parti son di moto, è non di quiete,
Com' alcun dice, & io nell' arte scerno.
Tre spetie son di canto, e'l moto alterno
Serv'a cantar ciascun, e non la quiete,
Real' è 'l moto, accidental la quiete
Per la reflession del moto alterno.
S'alla Breve è il concento, ò Semibreve,
Si divid' egualmente la figura:
Nella proportion van due contr' una.
Non varia la misura, in ciascheduna
Sorte di canto. E per parlar più breve
Il Canto è di tre spetie. E una MISVRA.

Der erste Teil des Gedichtes bringt die von Pisa vertretene, in dem Werke selbst mit behäbiger Breite durchgeführte Ansicht zum Ausdruck, daß unter den die Battuta (Taktierfigur) konstituierenden Teilen, positione und elevatione (Nieder- und Aufschlag der Hand), nicht, wie einige wollten, nur die äußersten Enden (l'estremità del battere), also Momente der Ruhe (quiete), sondern vielmehr die Bewegungen in ihrer Ganzheit (tutto il moto descendente e ascendente) gemeint seien, und daß ein Augenblick der Ruhe nur da einträte, wo die Hand zum neuen Schlage umwendet (V. 8). Im

zweiten Teile entwickelt Pisa den Taktbegriff an Hand der Lehren des von ihm besonders geschätzten und darum oft zitierten Stephanus Vanneus (Recanetum de musica aurea. Lib. II, cap. VIII).

Tactus bedeutete in der älteren Musikpraxis bekanntlich etwas ganz anderes als unser heutiger Takt. Man verstand darunter nicht einen Komplex von mehreren Zeiteinheiten, sondern nur eine einzige Zeiteinheit, nämlich einen mittleren Wert (integer valor) der Brevis ▭ und Semibrevis ◇, den der Dirigent durch den Nieder- und Aufschlag der Hand sichtbar machte. Den Akt des Taktschlagens selbst bezeichnete man an der Wende des 16. Jahrhunderts in Italien mit den synonymen Ausdrücken: *tatto, battuta, tempo* und *misura*. Da zu damaliger Zeit die Stimmbücher noch ohne Taktstriche gedruckt wurden, so war, wenn bei der Aufführung überhaupt Ordnung herrschen sollte, ein absolut gleichmäßiges Taktschlagen Grundbedingung. Diese Forderung galt allgemein. So sagt z. B. L. Zacconi in seiner Prattica di musica (1596), die erste Pflicht des Leiters sei: di reggerlo (den Takt) chiaro, sicuro, senza paura, et senza veruna titubatione pigliando l'essempio dell' attione del polso ò dal moto che fa il tempo dell' Orologgio. Darum habe sich der Chor unbedingt nach dem Takt zu richten, nicht aber dürfe umgekehrt der Dirigent den Sängern irgendwie nachgeben. Ebenso seien auch bei den mit Instrumenten begleiteten Kompositionen unter keinen Umständen Taktrückungen gestattet: bisogna esser avertito di non lasciarsi cogl' atti loro (eben die Begleitung) cavar di tempo, et uscir di misura. Für die Stabilität des Taktes treten natürlich auch Pisa und Vanneus ein. Man sieht also, wie stilwidrig die heut so beliebten ritardandi und accelerandi bei modernen Aufführungen von Musiken aus dieser Zeit sind, aber auch, daß der Dirigent eigentlich nur Handwerkerdienste zu verrichten hatte und vollständig zum Metronom herabgedrückt wurde.

Je nachdem Brevis oder Semibrevis die Zählzeiten waren, also jeder Schlag den Wert einer ganzen oder halben Note hatte, sprach man von einer *misura maggiore* resp. *minore*. Wogegen *misura proportionata* ein Verhältnis war, bei dem drei Semibreven (ganze Noten) auf einen Tactus kamen (mensura, quae tres complectitur Semibreves, proferunturque sub unius Semibrevis tempore). Zwei davon sollten auf den Niederschlag und eine auf den Aufschlag genommen werden, aber die beiden Schläge selbst sollten von gleicher Dauer sein: ne per questo si può dire, che l'abbassare (Niederschlag) debbia farsi più longo, perche ci vanno due figure. Perche dice il detto Stefano, che vanno sott' il tempo della semibreve, & nella semibreve l'abbassare è eguale al salire (Aufschlag). Es mag angemerkt werden, daß die Meinungen der Theoretiker in dieser Hinsicht geteilt waren. Zacconi bemerkt a. a. O. ausdrücklich, daß der *tatto* bei den *prolationi naturali* und *proportioni* in zwei ungleiche Teile zerfällt „la maggior parte si tiene nella cadduta & la minore si tiene nell' elevata (elletta)". Darin hatte freilich Pisa recht, daß im Prinzip z. B. die Dauer

eines tactus im tempus perfectum ([illegible]) die gleiche war wie im tempus imperfectum ([illegible]).

Solange die großen Notenwerte 𝆶 𝆷 𝆸 𝆹 𝆺 in der Komposition vorherrschten, bot diese Art des Taktschlagens keine allzugroßen Schwierigkeiten, sie entstanden aber, als im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts die kleineren Notenwerte immer mehr die Oberhand gewannen. War es schon nicht leicht, bei der misura maggiore gegebenenfalls acht Achtel auf einen Schlag exakt auszuführen, um wieviel schwieriger gestalteten sich dann die Verhältnisse bei der misura proportionata? Es ist daher erklärlich, daß die Praxis auf Mittel sann, hier Abhilfe zu schaffen. Sie wählte den richtigen Weg, indem sie die *misura proportionata* zu verselbständigen suchte. Allerdings ging die Befreiung des ungeraden Taktes (modern gesprochen) aus den Fesseln des geraden Taktes nicht so ohne weiteres von statten. Dazu war die Tradition zu mächtig. Und solange die Komponisten selbst noch etwas darin suchten, in ihren Tonsätzen die Stimmen unter verschiedenen Mensuren singen zu lassen, wie z. B. Palestrina in der L'homme armé-Messe vom Jahre 1570, solange mußten sich die Sänger mit der alten Taktlehre befreunden.[1]) Aber je mehr mit dem Aufkommen der kleineren Notenwerte eine neue Kompositionspraxis in Schwang kam, um so mehr entwöhnte sich die jüngere Generation von der hergebrachten Überlieferung. Und daß die Sänger an der Wende des 16. Jahrhunderts den früheren Aufgaben schon nicht mehr voll gewachsen waren, darüber belehrt uns Tigrinis Compendio della musica (1588) S. 132: da i Musici moderni non sono quasi più usate certe sorti di compositioni fatte sotto alcune Proportioni, & segni, da i quali veramente non nasce altro, che difficultà, ò per dir meglio, uno intricamento, & una confusione nella mente dei poveri Cantori, senza frutto, ò utilità alcuna; & il più delle volte anco con molto scandalo degli Uditori; le quali anco da Santa Chiesa sono prohibite. Dieselbe Rücksicht auf die Praxis wird auch wohl der Grund gewesen sein, daß bei der Neuausgabe der genannten Messe im Jahre 1599 die Schwierigkeiten „mixtorum temporum perfecti et imperfecti“ zum Teil aufgelöst wurden.

Die Tatsache, daß gewöhnlich, wenn in der Kunstausübung etwas Neues im Werden begriffen ist, zusammenfassende Theorien erscheinen, die unter Aufbietung der ganzen Schulweisheit eben dieses Neue als verkehrt hinstellen, und der Eifer, mit dem Pisa die alte Lehre verteidigt, gestatten den Schluß, daß die Frage nach einer Reform der Battuta an der Wende des 16. Jahrhunderts akut geworden war. Jedenfalls verdanken wir aber seiner negativen Kritik die Bekanntschaft eines nach dieser Richtung hin gemachten Versuches. Demnach

[1]) Auch im Madrigal kommen Vermischungen der Taktzeichen vor. Zur musikalischen Illustration der Worte „al acqua sagra del novello fonte“ läßt z. B. Allessandro Striggio die Stimmen unter der proportio quadrupla, hemiolia und sesquialtera gleichzeitig zum *tatto equale* singen, der in solchen Fällen immer als die Hauptmensur angesehen wurde.

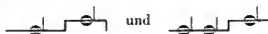
gab es in Italien neben der alten Battuta V, die übrigens auch mit dem Aufschlag Λ begonnen wurde, noch folgende Taktierfiguren:



Im Gebrauch *(all' operatione)* waren jedoch nur die letzten beiden Figuren. Freilich war es nicht gerade bequem, hiernach zu dirigieren. Sollten keine Luftpausen entstehen, so mußten bei der Fortsetzung die Figuren nach rückwärts geschlagen werden:



Es ist daher kaum anzunehmen, daß sich diese Methode, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der uralten Cheironomie aufweist, — Pisa spricht bezeichnenderweise vom Malen der Figuren —



in der Praxis durchgesetzt hat. Aber immerhin war doch ein ernstlicher Anfang gemacht worden, beim Dirigieren die Mensuren von einander zu unterscheiden. Zu einer reinlichen Scheidung kam es indessen vor der Hand noch nicht. Denn auch jetzt noch unterstanden entschieden dreiteilige Zeitmaße, z. B. *proportio tripla, sesquialtera* und *hemiolia* dem *tatto equale,* also der alten Battuta.

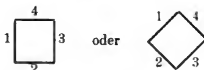
Einen Schritt weiter auf diesem Wege bezeichnen Mersennes „Harmonicorum libri XII." Paris 1648. Hier werden die früheren Begriffe: *Modus, Prolatio* und *Tempus* als nugae veterum Musicorum und res confusa & misera grundsätzlich verworfen. Mersenne unterscheidet zwischen *mensura aequalis* und *inaequalis.* Der ersteren entspricht die vorhin erwähnte misura minore mit der Semibrevis (ganze Note) als Zeitmaß. Jeder Schlag gilt also eine halbe Note. Die Geschwindigkeit wurde durch C̸ und C̸ geregelt. C̸ bedeutet ein langsames, C̸ ein lebhafteres Tempo. Weitere Zeichen sollen für den geraden Takt nicht verwendet werden (alia signa à nostra Musica ex sunto). Aber bei der Erklärung der *inaequalis mensura temporis,* der *tripla* $\frac{3}{1}$, *sesquialtera* $\frac{3}{2}$ und *hemiolia* $\frac{3}{1}$, kann doch auch Mersenne sich noch nicht von der Relativität der beiden Mensuren losmachen, wenn er von der proportio tripla sagt: significat tres notulas semibreves unam mensuram absolvere, quarum unica mensuram ordinariam Temporis aequalis implebat; eandémque temporis durationem quam mensura Temporis aequalis sortitur. Aber wenn er hinzufügt: tota autem varietas partium inaequali motu constat, so werden wir daraus wohl schließen dürfen, daß beim Dirigieren der Niederschlag die doppelte Länge des Aufschlags hatte, so daß sich also zu der alten Generalbattuta V, für die misura proportionata die neue Form V[a] gesellte.

Daß der alte Taktbegriff seine Rolle noch nicht ausgespielt hatte, hängt damit zusammen, daß die heute üblichen Tempobezeichnungen (allegro, adagio usw.) noch nicht allgemein im Gebrauch waren, und daß sich nach dem mittleren Zeitwerte der Semibrevis das Tempo eines Stückes sehr wohl bestimmen ließ.

Dem Versuche, die Starrheit der alten Battuta zu lösen und den Takt luftiger zu gestalten, begegnen wir in Lorenzo Pennas Werk: Li primi albori musicali, Bologna 1672. Lib. I, S. 46 heißt es: Hà la Battuta quattro parti, la prima è battere, e la seconda è fermare in giù, la terza è alzare, e la quarta è fermare in sù. Das ist noch ganz die alte Auffassung der Battuta: zwei Schläge und Momente der Ruhe (fermare in giù und in sù) da, wo die Hand zum neuen Schlage umbiegt. Wenn aber Penna fortfährt: nelle Note nere spiccano benissimo queste quattro parti di Battuta, perche la prima è nel percuotere, la seconda è nel levare un poco ondeggiando la mano, la terza è nell' alzata, e la quarta è nel fermare in sù, so erkennt man, daß mit Rücksicht auf die kleineren Notenwerte (note nere) eine Unterteilung der Battuta durch ein leichtes Wiegen der Hand (un poco ondeggiando) nach dem ersten Schlage gestattet war, eine Zwischenbewegung, die sich auch wohl beim fermare in sù, d. h. beim Übergang zum neuen Niederschlage wiederholt haben dürfte. Bei ungerader Mensur (tripola) fordert Penna ganz allgemein das ondeggiare zwischen den beiden Schlägen: si fanno trè parti di Battuta, una nel percuotere, la seconda nel levare ondeggiando, e la terza nel fermare in sù. An Stelle von $\mathrm{V}^{3}_{1\,2}$ wurde also $\sqcup\!\sqcup_{1\,2\,3}$ dirigiert.

Im Breviarium musicum von Johannes Quirsfeld (Dresden 1688) treten die Unterteilungen der Battuta noch deutlicher hervor.

Hier sehen wir folgende Taktierfiguren: „für den schlechten Takt", d. h. den $\frac{4}{4}$ Takt:



und „für den Tripel- oder proportionirten Tact":



Die letzten beiden Figuren haben allerdings nicht den Beifall Quirsfelds, da er hinzufügt: wiewohl man die Bewegung der Hand nicht eben mit einer solchen Figur führen darff", Bedenken, die man in bezug auf die zweite Figur des Tripeltakts verständlich findet, da dieselbe nach links geschlagen werden

mußte. Daß aber der „schlechte Takt“ tatsächlich in der angegebenen Weise dirigiert wurde, erfahren wir aus Marpurgs „Anleitung zur Musik“ (Leipzig 1763), wo auf S. 80 mit Bezugnahme auf unsere beiden Figuren ausdrücklich gesagt wird: „die quadrat und rhombischen Wendungen der Hand und gewisse andere Figuren, mit welcher etwas Harlekinade verknüpfet ist, ingleichen die der Hereinschiebung eines Orgelregisters ähnlich sehende sehr gewaltsame Tactstöße etc. sind billig abgeschaffet worden.“ [1])

Für die Direktion der unter den Tripeltakt fallenden Taktarten stellt Quirsfeld eine Anzahl von Regeln auf, die hier mitgeteilt sein mögen, da sie sich mit den Forderungen Pennas decken, so daß wir dadurch zugleich einen Einblick in die italienische und deutsche Dirigierpraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewinnen. Die italienischen Bezeichnungen füge ich in Klammer bei. Quirsfeld schreibt:

Wenn $\frac{3}{1}$ vorher stehet | so gehen drey Semibreves oder gantze Schläge auff einen Tact . . . . . Wiewohl man heut zu Tage in den Schulen es den Knaben auff diese gemeine Art beybringet | daß zwo Semibreves im Niederschlagen und die dritte im Auffheben gerechuet würden; Oder es stehet an statt der zwoen Semibrevium eine Brevis. Dahero er auch Tripla Brevium genennet wird. (ital. *Tripola maggiore.*)

Bei $\frac{3}{2}$ gehen 3 Minimae auff einen Tact . . . . zwo im Niederschlagen und eine im Auffheben . . . und wird dieser Tripel genennet Sesquialtera, oder Tripla Prolationis. (*Tripola minore.*) Nota. Diese beyden Arten des Tripels | werden offt nur mit einer blossen 3. angedeutet.

Bei $\frac{3}{4}$ gehen 3. Semiminimae auff einen Tact . . . zwo im Niederschlagen | und eine im Aufheben (*Tripola picciola, ò Quadrupla, ò Semiminore*). Wenn $\frac{6}{4}$ voran stehet | so gehen 6. Viertel auff einen Tact | drey im Niederschlagen | und drey im Auffheben | und gehet dennoch dieser Tripel seinem Nahmen nach mit dreyen umb | obschon der Auffschlag dem Niederschlag gleich ist. (*Sestupla*)

Anweisungen über den $\frac{6}{8}$ Takt *(Sestupla minore)* fehlen, doch belehrt uns Penna, daß derselbe mit 2 Schlägen, je drei Achtel auf den Nieder- und Aufschlag, dirigiert wurde.

Beim $\frac{12}{8}$ Tact (*dosdupla*) gehen 12. halbe Viertel oder eingeschwäntzte Noten auff einen Tact. 6. im Niederschlagen | und 6. im Auffheben | und ist gleich $\frac{6}{4}$.

Die von Etienne Loulié, dem eigentlichen Erfinder des Metronoms, in seinen Elements ou principes de musique (Amsterdam 1698) aufgestellten Taktierregeln unterscheiden sich in wesentlichen Punkten von der oben beschriebenen Art. Je nach der Geschwindigkeit des Stückes will Loulié die *Mesure à trois temps:* $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$ und 3 verschieden geschlagen wissen, nämlich:

[1]) Bei Th. B. Janowka (Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, 1701) finden wir als „modus ordinarium tactum mensurandi“ die heut für den $\frac{4}{4}$ Takt übliche Figur:

4
1
2 3

1. Deux Frappers & un Lever pour les mouvements lents, also 

2. Un Frapper qui vaut deux Temps & un Lever pour les mouvements plus vistes, d. h. 

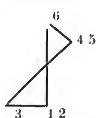
3. Un Frapper qui vaut trois Temps pour les mouvements très vistes, eine Taktierart, die heute noch bei schnellem dreiteiligen Takt (Scherzo, Walzer etc.) üblich ist.

Abschließend fügt er hinzu, daß $\frac{3}{4}$ viel langsamer als $\frac{3}{8}$ zu schlagen ist. Wie die Mesure à trois temps soll auch die *Mesure à six temps* zu $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$ je nach der Geschwindigkeit des Tempos verschieden dirigiert werden.

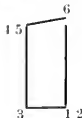
„Pour les airs lents" fordert er:

Un 1. Frapper qui vaut deux Temps,
Un 2. Frapper qui vaut un Temps,
Un 1. Lever qui vaut deux Temps,
Un 2. Lever qui vaut un Temps.

Diesen Bedingungen dürften am besten folgende Figuren entsprechen:



oder

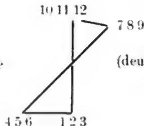


Der **schnelle** 6teilige Takt soll mit 2 gleichen Schlägen zu je 3 Zeiten geschlagen werden.

Für die Direktion der *mesures* à 9 *temps* ($\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$) und à 12 *temps* ($\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$) ergeben sich nach Louliés Angaben folgende Formen:

für die neunteiligen Takte 

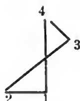
(deux frappers à 3 temps und un lever à trois temps)

für die zwölfteiligen Takte 

(deux frappers à trois temps und zwei ebensolche levers)

Die Nebenformen interessieren uns hier nicht weiter.

Die *Mesure à deux temps* (2, C, $\frac{2}{4}$) wird mit zwei gleichen Schlägen dirigiert, ebenso auch der $\frac{4}{8}$ Takt, obwohl er zu der *Mesure à quatre temps* (C, C) gehört, die mit 2 Frappers und 2 Levers taktiert wird, also:



Bei dieser Gelegenheit werden wir über die wichtige bis jetzt wohl unbekannt gebliebene Tatsache aufgeklärt, daß bei den Franzosen zwischen der Ausführung des $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{8}$ Taktes ein wesentlicher Unterschied bestand. Während nämlich bei letzterem die Bewegung der Achtel eine gleichmäßige war, wurde bei dem $\frac{2}{4}$ Takt das erste und dritte Achtel viel länger ausgehalten, als das zweite und vierte, so daß also punktierte Rhythmen enstanden.[1]) Aber nicht nur hier, auch bei den übrigen Taktarten gilt die Vorschrift, Figuren kleinster Notenwerte (von den Achteln an abwärts) in ungleicher Bewegung zu spielen. In seiner Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle (Paris 1741) verlangt Michel Corrette, daß bei der mesure à quatre tems C, die Achtel gleichmäßig, die Sechzehntel dagegen punktiert vorgetragen werden sollen (les croches se jouent également, et les doubles croches se pointent de deux en deux). Sehr eingehend beschäftigt sich Dard in seinen Nouveaux principes de musique (Paris 1769) mit dieser Vortragsweise, indem er die einzelnen Taktarten daraufhin durchgeht. Und daß in der Tat diese Manier eine spezifische französische Eigentümlichkeit im Vortrag war, bestätigt derselbe Corrette: dans la musique Italienne se jouent les Croches (er spricht vom $\frac{2}{4}$ Takt) également dans chaque Mesure. Et dans la musique françoise on passe la deuxième Croche de chaque tems plus vite. Daß dabei Ausnahmen vorkamen, bestätigt nur die Regel.[2]) Es war daher nur ein Akt der Vorsicht, wenn Dandrieu im zweiten Teil seiner Chacone „La figurée“[3]) hinzufügt „croches egales“, woraus man vielleicht schließen darf, daß die Achtel im voraufgegangenen Teil ungleichmäßig gespielt werden müßten.

[1]) Remarquez que le $\frac{4}{8}$ se bat en deux temps, deux Croches pour chaque Temps pour une plus grande commodité, mais toutes les Croches en sont égalles, à la difference du $\frac{2}{4}$ où la 1. & la 3. Croches, sont plus longues que la 2. & que la 4.

[2]) Corrette sagt von den Sechzehnteln in C: On les joue aussi quelquefois également dans les Adagio, Allegro et Presto des Sonates et Concerts.

[3]) Mitgeteilt im: Supplément à la „Revue musicale“ 1907. Nr. 15.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Skizze, die Geschichte des Taktschlagens im einzelnen weiter zu verfolgen; es wurde nur bezweckt, den Leser über den Entwickelungsgang der Battuta vom Ende des sechzehnten bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts zu orientieren, d. h. die Zeit, in der sich der Übergang von dem alten Tactus zur modernen Taktauffassung vollzogen hat. Daß bei diesem Umwandlungsprozeß der inzwischen aufgekommene Taktstrich eine wesentliche Rolle gespielt hat, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Denn nachdem einmal durch das Vordringen der kleineren Notenwerte Unterteilungen der Battuta (Zwischenbewegungen zwischen dem Nieder- und Aufschlag) zur besseren Aufrechterhaltung der Rhythmik eingeführt worden waren, lag der Gedanke nahe, den Eintritt des Taktstrichs jedesmal durch den Niederschlag der Hand zu markieren. Freilich kamen auch Ausnahmen vor. So gestattet Michel Corrette a. a. O. beim Adagio und Largo in C unter Umständen ein zweimaliges Niederschlagen: on peut battre deux fois, c'est à dire, couper la mesure en deux, qui est de battre sur le 3e tems, après qu'on a frappé sur le I^r. also $\underset{1\ \ 3}{\overset{2}{W}}{}^{4}$. Auf diese Art des Taktschlagens nimmt Mattheson Bezug in seiner großen Generalbaßschule (1731) S. 275. „Ich vernehme, in Franckreich schlage man zweimahl in einem Tacte nieder, das ist noch leidlich; hier gibt es Leute, die solches wol viermahl thun."

Dirigiert wurde mit der Hand, impulsivere Naturen nahmen auch wohl beide, oder man benutzte dazu eine Papierrolle, den Taktstock[1]), (später den Violinbogen), oder was man gerade zur Hand hatte, mochte es selbst der Stubenschlüssel sein. Von alters her war es Brauch, den Takt durch lautes Auftreten mit dem Fuß oder Aufklopfen zu markieren. Zwar wurde von verschiedenen Seiten dagegen Front gemacht, namentlich im 18. Jahrhundert. Teilweise mit Erfolg.[2]) Aber ganz ausgerottet ist die Unsitte des Takttretens auch heute noch nicht.

---

[1]) Adlung schreibt in seiner Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 209. „Wenn es der Raum litte etwas herzusetzen von der Pedanterie mancher Musikdirectoren, so sollte auch ein mürrischer Cato nicht wohl ohne Lachen bleiben. Zumal wo an manchen Orten solches nicht mit der Hand, oder einem zusammengerollten Papiere, sondern durch einen gravitätischen Regimentsstab geschiehet." Den Taktstock erwähnt auch Marpurg in seiner Anleitung zur Singkunst 1763, S. 90. „Im Anfange kann es nicht schaden, wenn man den Schülern in den Uebungsstunden den Sechsviertheil und Sechsachttheil mit vier ungleichen Zeiten vorschlägt. Nach und nach müssen sie sich zur rechten Methode bequemen, bis sie endlich gar nicht mehr den Tactstock zu sehen brauchen". Vergl. zu diesen Ausführungen auch E. Vogels Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. V, S. 69 f.

[2]) Mattheson bemerkt im vollkommenen Kapellmeister S. 482: „Was von dem unnützen Geprügel, Getöse und Gehämmer mit Stöcken, Schlüsseln und Füssen zu halten, davon ist in der Organisten Probe etwas erwehnet, und, wo mir recht, nicht ohne Nutzen gelesen worden: weil man seit der Zeit von diesem Unwesen so viel nicht vernommen hat". — Man weiß, daß die Erfolge der italienischen Buffonisten in Paris 1752 nicht zum

Schließlich möge noch mit ein paar Strichen die Stellung des Dirigenten gezeichnet sein. Wie wir gesehen haben, war dieselbe am Ende des 16. Jahrhunderts von ganz untergeordneter Bedeutung insofern, als der Dirigent rein die Rolle des Metronoms vertrat. Je gleichmäßiger der Takt, desto besser. Bei dieser Auffassung ist es lange geblieben: Nulla in tota cantilena fiat mensurae mutatio, nisi ex propriis signis & characteribus praenotata fuerit, schreibt Mersenne a. a. O. 1648. Ebenso prägt Jean Rousseau in seiner Méthode claire . . . pour apprendre à chanter la musique (c. 1690) dem Gesangsdirigenten ein, das Stück zunächst ohne Rücksicht auf den Text so lange durchzudirigieren, bis die Hand sich an das gleichmäßige Taktschlagen gewöhnt habe (avant qu'on la [nämlich die mesure] mette en pratique avec le chant, il est bon de s'accoutumer à battre sans rien dire, afinque la Main prenne l'habitude de faire tous les temps egaux). Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß der Dirigent als solcher nicht besonders geschätzt, sondern mehr als ein notwendiges Übel angesehen wurde. „Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen Concerten und Chören anders nicht, als aus Noth", sagt Mattheson in seiner großen Generalbaßschule, „warum sollten wir uns dann so unnöthiger und ungewöhnlicher Weise, mit unserm Nothhelffer (dem Taktschlagen) brüsten?" Darum sähe er es am liebsten „auch bey grossen Chören das Lufftfechten und Tactschlagen gar einzustellen, falls es nur müglich, alles im Gleichgewicht zu erhalten; da aber solches nicht thunlich ist, soll man sich billig der geringsten Bewegung, die nur ersonnen werden mag, bedienen." J. A. Scheibe (Der critische Musicus, 1740) hält es für genügend „wenn der Dirigent die Mensur im Anfang der Sätze ein- oder zweymahl stark anschlägt, und dann [den Takt] mit der Hand bis zum Schlusse durch eine mässige Bewegung bemerket . . . Ueberhaupt aber muß er bei der Aufführung selbst das Tacktschlagen so viel [als] möglich zu vermeiden suchen."[1])

Bei begleitender Musik hatte sich der Dirigent dem Solisten unterzuordnen. „Wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine geschickte Manier gemacht wird, kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaaße verzögern, nachgeben" (Mattheson, Vollkommener Kapellmeister). Daß sich aber die Dirigenten, resp. die *maestri di cembalo* manchmal nur mit Widerwillen den Launen der Solisten gefügt haben mögen, das bezeugt die folgende Anekdote Reichardts im Musikalischen Almanach 1796, die in ihrer Art Bände redet: „Als jemand, der das seltne

kleinsten Teile auf ihrem diskret begleitenden Orchester beruhten, während in der französischen Oper bekanntlich der Takt durchweg laut mit einem Stabe geschlagen wurde.

[1]) In ähnlicher Weise wurden im Leipziger Gewandhause klassische Kompositionen bis auf Mendelssohns Zeiten aufgeführt. Oscar Raif pflegte Mozartsche Klavierkonzerte ohne Dirigenten zu spielen. Man erinnert sich, daß auch Hans von Bülow bei einzelnen Sätzen gelegentlich das Dirigieren ganz einstellte.

Glück gehabt hatte den großen König auf der Flöte blasen zu hören, dessen vortrefliches Spiel zu Bach, der dabey akkompagnirt hatte, enthusiastisch lobte, und unter vielen wirklich gegründeten Ausdrücken des Lobes, vielleicht durch die Art wie der König selbst pflegte mit Macht Takt zu schlagen, wenn er aber selbst aus dem Takte gekommen war, bewogen, über diesen einzig schwachen Theil des königl. Virtuosen in die Worte ausbrach: „und wie viel Takt!" antwortete Bach gelassen: „Ja vielerley Takt!" Die Geringschätzung der Tätigkeit des Kapellmeisters ging sogar so weit, daß im Jahre 1785 zu Neapel in verschiedenen Hin- und Herschriften ernstlich die Frage diskutiert werden konnte: Ob die Kapellmeister zu den Handwerkern zu rechnen seien? (Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani?) Ähnlich urteilt Marpurg (Beyträge III. Bd. 1757, S. 13): „den Takt gut schlagen können, das hält man wenigstens hier für keine Kunst mehr."

Indessen begann an der Hand der Affektenlehre doch auch schon die Erkenntnis von der höheren Aufgabe des Dirigenten zu dämmern. „Es ist nicht genug, daß man den Tact nach seinen vorgeschriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse, schreibt Mattheson im Anschluß an Jean Rousseau [1]), sondern der Director muß gleichsam den Sinn des Verfassers errathen: d. i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen, welche das Stück ausgedrückt wissen will." An einer anderen Stelle sagt derselbe Autor: der Dirigent müsse „in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärcker treiben, als vorhin".

Noch stärker betont den künstlerischen Standpunkt Leopold Mozart: [2]) „Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische." Das Adagio und Allegro habe verschiedene Stufen. „Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrücket wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen". Diese Worte weisen direkt auf Richard Wagner: „nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere." [3])

Wir sehen also, daß sich im Laufe der Entwicklung ein vollständiger Umschwung der Anschauungen vollzogen hat. War der Dirigent früher ausschließlich zur Rolle eines Taktschlägers verurteilt, so fiel ihm jetzt die Aufgabe

[1]) Der vollkommene Capellmeister, S. 173.

[2]) Violinschule, Augspurg 1756, S. 30.

[3]) Schriften, Bd. VIII, S. 341.

zu, das Kunstwerk aus dem Boden der eigenen Persönlichkeit gewissermaßen neu zu schaffen und es mit seinem eigenen Empfinden zu durchtränken und zu beleben. Von hier aus war der Schritt zum sogenannten „Tempo-rubato-dirigenten“ ganz natürlich. Allzu willkürlich in den Vortrag gelegte Nuancen mußten notwendig zu Verrückungen und Verschiebungen des Zeitmaßes und damit zur Karikatur des Kunstwerkes führen. Andrerseits war aber auch für den nachschaffenden Dirigenten der Weg zur höchsten Kunstentfaltung freigelegt.

Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper.

Von

Hermann Kretzschmar.

In meinem Besitz befinden sich über hundert und achtzig aus dem 17. Jahrhundert stammende, venetianische Opernangelegenheiten behandelnde meist umfangreiche Schriftstücke, die mein Freund, Baron Dr. Taddeo Wiel, aus dem venetianischen Ratsarchiv originalgetreu kopiert und mir ungebeten vor Jahren geschenkt hat. In der Mehrzahl sind es Briefe, von Komponisten, Sängern und Agenten an Impresarios, Faustini voran, Dichter, Staatsprokuratoren und andere für die Opernbühnen Venedigs wichtige Personen gerichtet; ein kleinerer Teil enthält Kontrakte, Instruktionen, Quittungen, Rechnungen, Schulderklärungen, Prozeßaufträge, Abonnentenlisten und dergleichen. Als sich der erste Besitzer mit vollendeter Liebenswürdigkeit von diesem Schatze trennte, wird er im Hinblick auf meine früheren Veröffentlichungen über die venetianische Oper darauf gerechnet haben, daß er in meinen Händen besser aufgehoben wäre, als das zu meinem Bedauern bisher der Fall gewesen ist. Auch jetzt stehen der, ihrem Werte angemessnen vollständigen Veröffentlichung dieser Dokumente noch Schwierigkeiten entgegen. Sie würden kaum auf den genügend großen Leserkreis und damit kaum auf einen Verleger rechnen können. Aber soweit ist das Interesse der Operngeschichte im Laufe der letzten zwanzig Jahre sicherlich gewachsen, daß man der Öffentlichkeit einige Proben aus dem in Rede stehenden Aktenmaterial bieten darf. Im Vertrauen, daß diese die stärkste Anziehung ausüben, wähle ich sie aus den Briefen der beiden Komponisten Cavalli und Cesti.

Mit diesen Namen stellt man ungleiche Künstler zusammen und gerät mitten hinein in den Gegensatz, um den sich die Entwickelung der Oper von Anfang bis zum heutigen Tag bewegt hat und wohl auch ferner bewegen wird. Denn der Gegensatz zwischen Musikdramatikern und Opernkomponisten beruht schließlich doch auf einem Gegensatz der Lebensauffassung und Weltanschauung, er läßt sich in gewissen Grenzen ebenso regulieren wie Heraklitisten und Demokritisten sich vertragen müssen und können, aber er läßt sich niemals ausrotten. Die venetianische Oper, die wir, von dem dritten an ihr aufgeführten Werk ab, an der Hand von Partituren kontrollieren können, trat ernst dramatisch

gerichtet und wohl in absichtlicher Reaktion gegen die musikalisch, d. h. mit parasitischen Chorgesängen ausschweifende und sich von der Florentiner Norm schnell entfernende römische Oper ins Leben. Sie reduziert die musikalischen Mittel auf Sologesang, unter den musikalischen Formen stellt sie zunächst das Rezitativ weit voran. Aber schon bald spaltet sich die venetianische Schule in zwei Parteien, eine aristokratische und eine demokratische. Die erste hat das Drama im Auge, die zweite kommt dem Geschmack des Volkes entgegen. Musikalisch bewegt sich der Gegensatz der beiden Parteien um die Stellung zum Rezitativ. Die Aristokraten halten es als Hauptform fest, die Demokraten scheuen es und brechen da, wo es unentbehrlich ist, seinen Charakter durch gesungne Episoden. Der Führer der dramatischen Partei ist Cavalli, an seiner Seite stehen von den Hauptkomponisten Sacrati, der jüngere Ziani und Rovettino, auch M. A. Sartorio. Die Spitze der musikalischen Partei bildet, was die Formbehandlung betrifft, M. A. Cesti, wenn er auch an dramatischem Geist seine Genossen, den älteren Ziani, den Pietro Andrea, den Boretti und die anderen immer noch bedeutenden Talente weit überragt. Die Vertreter des Rezitativs unterlagen schließlich, und damit hängt es zusammen, daß auch Cavalli, dem im 17. Jahrhundert mit Italien Deutschland und Frankreich huldigten, verhältnismäßig schnell und so sehr vergessen wurde, daß ihm die Musikhistorie bis zu dieser Stunde noch nicht genügend gerecht geworden ist. Denn Cavalli steht an Reinheit des Stils sogar über Monteverdi, und er ist der einzige Vertreter der Rezitativoper, von dem ein direkter Weg zu Richard Wagner hinführt. Im Giasone, der bekanntlich in einem Eitnerschen, durch ganz unzureichendes Akkompagnement und durch Striche verballhornten Partiturdruck vorliegt, merkt man das allerdings nicht. Wer sich aber die Bedeutung Cavallis mit einem Schlag klar machen will, greife nach seiner Didone. Gleich die Eingangsszene, in der Cavalli mitten in den Tumult der überfallenen Trojaner den Abschied zwischen Enea und Creusa hineinstellt, zeigt einen Seelenmaler ersten Ranges. Da steht der in äußerster Erregung flehenden Frau der Gatte mit der Ruhe und Resignation, mit dem Pflichtgefühl des Kriegsherrn gegenüber und stellt den Komponisten durch diesen Verzicht auf Leidenschaft vor eine Schwierigkeit, die Cavalli dadurch umgeht, daß er den Reden des Enea einen ernst feierlichen Grundton gibt. Die ganze Szene ist bis auf den sie umrahmenden kurzen Alarmchor der Krieger und bis auf die am Schluß der Mutter sekundierende Bitte des kleinen Ascanio, die aufs rührendste im venetianischen Elegiestil gesungen wird, durchaus nur vom Cembalo oder von Cembalis begleitetes Rezitativ, aber ein Rezitativ, dessen Sinn man ohne weiteres und überall ohne Text versteht.

Nach dieser Probe muß man sich den ganzen Cavalli vorstellen, und eine solche Kraft wurde, nachdem sie ein Jahrzehnt die venetianischen Opernbühnen beherrscht, noch im besten Mannesalter mehr und mehr zurückgedrängt! Von dieser Entwickelung geben die vorhandenen Briefe zwar keinen eingehenden

Bericht, aber sie deuten mehrfach auf sie hin. In der Form eines Stoßseufzers spricht Cavalli seinen Überdruß an Operntätigkeit und seinen Entschluß sich zurückzuziehen aus. Ausgeführt hat ihn Cavalli erst 1670, wo er schon zwei Jahre Kapellmeister an San Marco war, gefaßt aber schon nach seiner zweiten Pariser Reise. Dieser Umstand ist geeignet, die französische Nachricht, daß die Pariser, der italienischen Sprache unkundig und einer so wesentlich innerlichen Musik ungewohnt, auch den Ercole Cavallis durchfallen ließen, zu bestätigen. Ganz ähnlich wie zweihundert Jahre später den „Tannhäuser". Cavalli ist auch darin der Wagner des 17. Jahrhunderts, daß die Operntendenzen, denen er entgegentrat, ziemlich genau den Meyerbeerschen entsprechen. Auf Cavalli als Menschen wirft es ein wohltuendes Licht, daß er die Berufung nach Paris nur ganz nebenbei erwähnt. Daß er sich aber seines Werts bewußt war, geht aus den Briefen doch hervor. Ein etwas gereiztes Selbstbewußtsein ist diesen venetianischen Opernkomponisten gemeinsam; es entsprang notwendig aus der Konkurrenz, aus der Häufung großer Talente. Aus Cestis Briefen tritt schon, wenn auch immer noch liebenswürdig, die Eifersucht hervor. In den Äußerungen des in Wiels Sammlung mit 11 Nummern vertretenen P. A. Ziani haben wir aber schon die ganz vulgäre Artisteneitelkeit vor uns. Ob er für eine Oper 2000 Dukaten verlangt, ob er seine Verdienste breit aufzählt, überall guckt Prahlhans durch.

Außer über den Gegensatz künstlerischer Richtungen und die Verschiedenheit menschlicher Charaktere unter den Venetianern orientieren die Briefe aber auch darüber, daß die Opernbühnen Venedigs Existenzkämpfe zu führen hatten. Uns Deutschen namentlich klingt es unglaublich, daß zwei Menschenalter hindurch in einer Stadt von 140000 Einwohnern vier Opernbühnen gleichzeitig im Betrieb sein konnten. Ein Jahrzehnt lang waren es sogar acht. Doch kann sich jedermann von der Tatsache aus Galvanis Teatri Musicali oder aus älteren Statistiken überzeugen. Sie illustriert wie nichts anderes die Bedeutung, die dem neuen Musikdrama im 17. Jahrhundert beigemessen wurde und zwar nicht bloß an den Höfen. Es galt als die größte Kulturtat der Zeit und war noch mehr als das künstlerische Gegenstück zur Entdeckung Amerikas. Jene Konkurrenznot spiegelt sich in unseren Dokumenten mehrfach wieder: in der den Komponisten auferlegten Vertragsklausel, für keine zweite Bühne zu schreiben, in der Bestimmung der Honorartermine, in den Zahlungsschwierigkeiten, in die selbst das Teatro Grimano — es hieß im Volksmund nach dem Kirchspiel, in dem es lag, Teatro San Giovanni e Paolo — und in der Zeit seines Primats geriet. Die angeführten Geldsummen beweisen übrigens wieder einmal, daß die weinerliche Sentimentalität, welche die Musiker der alten Zeit unter das Proletariat rechnet, wenig Grund hat. Denn die venetianischen Zecchinen und die ungarischen Dukaten, von denen so viel die Rede ist, laufen auf Werte hinaus, die auch für die Wirtschaftsverhältnisse der Gegenwart noch stattlich erscheinen. Auch das ist eine erfreuliche Erscheinung, daß die Arbeit der

Komponisten bedeutend höher bewertet wird als die der Sänger. Trotz dieser günstigen Verhältnisse glaubten sich, wie aus den Äußerungen Cestis (und Zianis) hervorgeht, die Komponisten am kaiserlichen Hof zu Wien besser aufgehoben als in der mächtigen Freistadt an der Adria. Das Operninstitut als Geschäftsunternehmen hatte sich erst noch zu bewähren, die Stützen der neuen Kunst bildeten die Residenzen, von denen etliche deutsche, Düsseldorf z. B., für die betreffende Zeit in diesen Komponistenbriefen überraschend auftauchen. Das belegt den Wert der Wielschen Aktenstücke für die äußere Operngeschichte. Daß sie ebenfalls neues Material zur Biographie anerkannter Komponisten vorlegen, daß sie berühmte Sänger aus der Verborgenheit ziehen, wird keinem auf dem Gebiet bewanderten Leser entgehen.

Eine gewisse Enttäuschung bereiten sie bezüglich der eigentlichen Kunstfragen. Von den wertvollen ästhetischen Auseinandersetzungen, die Monteverdi mit seinen Librettisten pflegt, findet sich hier keine Spur. Das zeigt auf die Hauptschwäche der ganzen venetianischen Schule; sie nahm es mit der Operndichtung zu leicht, Cavalli eingeschlossen. Denn er hat es hier nicht mit Busenello, sondern mit dem Grafen Beregan zu tun. Doch kommt's vor, daß ein Libretto zurückgewiesen wird. Nur in einem Punkt sind hier unsre Briefe lehrreich, in der Wichtigkeit, die die Komponisten auf das zur Verfügung stehende Sängerpersonal und darauf legen, daß die ausführenden Künstler genau für ihre Aufgaben passen. Darin sollten sie der heutigen Zeit, in der es kaum auffällt, wenn eine stolze Berliner Zeitung einem Eugen Gura nichts weiter nachzurühmen weiß, als daß er in Bayreuth gesungen habe, in der sogar Pauline Lucca, deren schwache Seite das Singen war, als Meisterin des bel canto gefeiert werden kann, zu denken geben.

Doch nun zur Inhaltsangabe der Briefe. Von Cavalli liegen 4 vor.

In dem ersten, vom 22. Juli 1654 datierten, teilt der Komponist mit, daß er aus altem Interesse am Theater Faustinis (d. i. Teatro Grimano) mit dem Staatsprokurator Signor Duodo, dem für die Bühne bestellten Regierungskommissar, über folgende Punkte übereingekommen sei: 1. daß er, Cavalli, das dritte Instrument (Cembalo) nicht spiele, es genüge, daß er sich erboten habe den Gesang zu begleiten; 2. daß er nach der ersten Vorstellung 100 Dukaten, nach jeder weiteren vierten 50 Dukaten erhalte, bis die 400 Dukaten voll wären. In Wirklichkeit habe er die 100 Dukaten erst nach der dritten Vorstellung, die Posten zu 50 immer erst nach der sechsten erhalten. Das sei Nichtachtung seiner Person und deshalb erkläre er, daß wenn die Direktion (Compagnia im Italienischen) nicht bis morgen ihren Verpflichtungen nachgekommen sei, der Kontrakt von ihm als nichtig angesehen werde.

Im Jahre 1654 wurden nach Galvani (a. a. O.) in San Giovanni e Paolo zwei Opern Cavalli's aufgeführt: der Serse und der Ciro. Leider hat Galvani in seinem Verzeichnis nur halbe Arbeit getan. Er nennt die Sänger nur ganz selten, gibt nicht einmal die Stagioni an, in die die Opern fallen. Es wäre deshalb sehr zu wünschen, daß Taddeo Wiel in der musterhaften Art seiner venetianischen Oper des 18. Jahrhunderts auch das 17. nachholte. Da wir

aber wissen,[1]) daß der Ciro gar keine Cavalli'sche Originalarbeit war, sondern aus Neapel kam, und Cavalli nur an einigen für Venedig neu gedichteten Nummern beteiligt war, müssen wir auf den Serse und nach dem Datum des Briefs auf eine Aufführung in der Himmelfahrts-Stagione schließen. Das wichtigere an dem Briefe ist, daß er wieder einmal auf eine Mehrzahl von Cembalis und sogar auf ihre Einteilung in Ripienocembali und Solocembali hinweist.

Das zweite vom 24. Juli 1658 datierte Schreiben Cavallis ist ein Kontrakt, in dem er sich den Herren M. A. Coraro, A. Duodo und Faustini gegenüber auf 3 Jahre für das Teatro San Cassiano, die älteste der venetianischen Opernbühnen, verpflichtet. Jedes Jahr hat er 1 Oper zu schreiben. Die weitern Bedingungen lauten:

1. Cavalli soll die Arbeit nach besten Kräften (con la diligenza e virtu sua propria) ausführen und sämtliches Material kostenlos liefern, auch keine Spesen für Kopisten und Papier berechnen.

2. Cavalli soll persönlich allen nötigen Proben beiwohnen und die Änderungen, die sich dabei als wünschenswert erweisen, z. B. Transpositionen, Hinzufügung von Manieren (alterar, sminuir) ausführen.

3. Cavalli soll in diesen drei Jahren für niemand sonst in Venedig — sei es öffentliches Theater oder Privataufführung — Opern komponieren, widrigenfalls erlischt der Kontrakt. Dagegen kann er außerhalb Venedigs Aufträge annehmen, soviel als er will.

4. Cavalli soll bei allen Aufführungen das e r s t e Cembalo (istrumento di tasti) selbst spielen, im Verhinderungsfalle auf eigene Kosten für einen würdigen Vertreter sorgen.

5. Die Operndirektion (vertreten durch die obengenannten drei Herren) verpflichtet sich dem Cavalli für jedes Jahr 400 Dukaten — der Dukaten zu 6 Lire 4 Soldi — zu zahlen, gleichviel ob die Oper oft oder nur einige Male gegeben wird.

Dieser Kontrakt ist nur zum Teil zur Ausführung gekommen. Cavalli schrieb für San Cassiano 1658 den Antioco, das nächste Jahr die Elena, beide Opern nach Dichtungen Minatos, 1660 war San Cassiano geschlossen und wurde erst 1666 wieder eröffnet. Besondere Beachtung verdient in dem Vertrag der Hinweis auf private Opernaufführurgen. Aus solchen Aufführungen bei Mocenigo und andren Patriziern hatte sich in den zwanziger und dreißiger Jahren, mit der Übersiedelung Monteverdis nach Venedig die Liebe zur Oper über die Stadt verbreitet. Sie hielten sich, wie wir hier erfahren, aber auch noch in die Zeit der öffentlichen Opernhäuser weit hinein und bilden einen kräftigen Beleg für den noch im 17. Jahrhundert vorhandenen Reichtum der Handelsfürsten der Dogenstadt. Gleichfalls wichtig ist der zweite Abschnitt des Vertrags. Mit den während der Proben vorzunehmenden Änderungen, von denen hier die Rede ist, sind nicht etwa die leidigen Zugeständnisse an die Kehlfertigkeit gemeint, deren Zeit erst mit den Neapolitanern beginnt und die Cavalli besonders fremd sind, sondern es handelt sich um die billige und vernünftige Rücksichtnahme auf die Individualität der Sänger, auf Schwächen

[1]) H. Kretzschmar, Die venetianische Oper etc. S. 61.

und Vorzüge. Unbequem liegende Sätze transponiert der Komponist, kleinere Stellen bringt er in andere Akkordlagen oder gibt ihnen eine ganz neue Fassung. Drittens hilft er dem Personal beim Sminuieren oder Diminuieren. Das ist die stilgerechte Ergänzung der geschriebenen Melodie durch Vorschläge, Durchgänge, Verzierungen an bestimmten Stellen durch kleine Kadenzen. Auf diese Kunst des freien Variierens rechnen die geschlossenen Gesänge Cavallis besonders fest, denn sie bestehen in der überwiegenden Mehrzahl aus Passacaglios und ähnlichen Formen, bei denen ein langer Satz sich aus strophischen Variationen entwickelt. Da der Vortrag solcher Variationen eigne Einfälle des Sängers stark voraussetzte, ist es nicht zu verwundern, daß gerade Cavalli verpflichtet wird, diesen Punkt zu kontrollieren. Aber eine gleiche Bestimmung kehrt auch bei Cesti (siehe Seite 80) und Ziani wieder. Dadurch gewinnt die Stelle ihre Bedeutung für die Geschichte der Gesangskunst. Schon im 17. Jahrhundert war der Durchschnitt der virtuosen Sänger nicht mehr unbedingt den Anforderungen des freien Variierens gewachsen! Daß produktive Erfindung und Geschmack mit dem steigenden Sängerbedarf dann weiter niedergingen, wissen wir unter anderm aus Händels eigenhändigen Einrichtungen zahlreicher Arien und Rezitative.

In einem weitern Briefe vom 8. August 1662 erklärt sich Cavalli, unter Berufung auf eine Unterredung mit Minato bereit, für Faustini aus alter Anhänglichkeit und in angenehmer Erinnerung an frühere Dienste (l'antica mia servitudine) zum nächsten Karneval eine Oper zu schreiben. Er sei zwar aus Frankreich mit dem bestimmten Vorsatz zurückgekehrt sich nie mehr mit Theatersachen zu befassen, aber auf die gemeinsame Bitte Faustinis und Minatos hin wolle er den Verdruß (impaccio) noch einmal auf sich nehmen. Zu zwei neuen Opern könne er sich indes nicht verstehen, weil die Zeit zu kurz und auch mit anderen Aufträgen belegt sei, schlägt aber vor: als zweite Oper die Opera Regia, die er für Frankreich komponiert habe (d. i. den Ercole), zu nehmen. Die ganze Stadt würde herbeilaufen sie zu sehen und zu hören. Was aus dem Projekt geworden ist, läßt sich nicht sagen. Galvani wenigstens weiß nichts von einer Cavallischen Oper im Jahre 1663, und der demselben Gewährsmann unbekannte Eliogabalo kommt nicht in Frage. Nicht ausgeschlossen scheint es, daß der 1665 im Teatro San Moise aufgeführte Muzio Scaevola die Frucht der Abmachung von 1662 ist. Sein Libretto ist von Minato. Die ganze Angelegenheit wird dadurch noch seltsamer, daß ein undatierter Brief Faustinis an einen ungenannten Empfänger vorhanden ist, der den Inhalt von Cavallis im August 1662 gemachten Mitteilungen mit einigen Zusätzen und die Erklärung wiedergibt, Cavallis Bereitwilligkeit habe bei vielen Kavalieren große Freude erregt.

Cavallis letzter, den 29. Juni 1667 an Faustini geschriebener Brief bringt des Komponisten Zusage für das laufende Jahr eine Oper unter den uns von früher bekannten Bedingungen zu schreiben. Neu ist nur, daß

Faustini Eigentümer des Materials werden soll, und damit hängt wohl auch eine kleine Erhöhung des Honorars auf 450 Dukaten, in Raten von je 4 Vorstellungen zahlbar, zusammen. In einem Anhang vom 13. Juli 1667 quittiert Cavalli über einen auf die Komposition geleisteten Vorschuß von 25 Dukaten.

Auch hier versagt Galvani wieder. Auf keiner der von ihm behandelten Bühnen kommt 1667 oder 1668 eine Cavallische Oper vor. Entweder ist sie von dem Statistiker übersehen worden, oder ungeschrieben geblieben.

Von den 20 Briefen M. A. Cestis könnten die Nummern 1—16 unter der Überschrift „Die Geschichte einer Oper“ zusammengefaßt werden. Sie befassen sich ganz überwiegend mit Cestis „Tito“ oder, genauer gesagt, mit der Besetzung dieses Werkes. Der Dichter, Beregan, scheint Anfang Februar vorläufig angefragt und Titel (Tito Vespasiano) und Inhalt seines Buchs angegeben zu haben. Darauf erklärt Cesti, der am Innsbrucker Hofe weilte, am 1. März 1665 sich prinzipiell bereit die Oper zu komponieren, muß aber erst die Erlaubnis seines Herrn, des Erzherzogs, einholen und will, sobald sie erfolgt ist, um Zusendung der Dichtung bitten. Erst am 21. Juni hören wir dann weiter von der Sache. Cesti dankt dem Dichter dafür, daß er sich bei Faustini um günstige Bedingungen bemüht hat. Das erreichte Angebot genügt ihm aber noch nicht, er müsse — sagt er — mehr bekommen als Cavalli, da er im Hofdienst sei (trovandomi impegnato così con S. Altezza Imperiale e con gli altri di questa corte). Ein von Venedig aus einzureichendes Gesuch um die Genehmigung des außerdienstlichen Auftrages rät Cesti noch eine Weile zurückzuhalten, da das erzherzogliche Paar eben in Sulzbach Flitterwochen genieße und die eigentlichen Hochzeitsfeierlichkeiten in Innsbruck erst Anfang September stattfänden. Dazu wird der Sänger Monelli erwartet, dem Cesti die Reise erleichtern will. Er wünscht aber das Drama bald kennen zu lernen und bittet um Zusendung des ersten Aktes. Diese Bitte wird am 13. Juli wiederholt und dabei nachdrücklich betont, daß Faustini für die Aufführung des Tito den Signor Giulio engagieren möge, der viel besser sei als die vom Impresario vorgeschlagenen Herren Biancucci und Fusari, und der ausnahmsweise, Cesti zu Gefallen, nach Venedig kommen werde.

Dieser, nach einer in Italien für beliebte Künstler noch heute vorkommenden Sitte, nur mit dem Vornamen angeführte Sänger wird Giulio Cesare sein. Da unserm Cesti am Engagement dieses Künstlers sehr viel liegt, schreibt er noch am gleichen Tage auch an Faustini selbst und beschwert sich dabei über Zwischenträgereien und Mißverständnisse, durch die der Sänger Angeli, den man sehr gut habe brauchen können, vor den Kopf gestoßen worden sei. Auch das sei nicht wahr, daß Faustini 6 Virtuosen mehr engagieren solle, als notwendig seien. Bei diesem Stand der Sache lehne er ab, mit den von Herrn Faustini gewünschten Herren Pancotti und Giuseppino (Donato) über das Honorar zu verhandeln, das möge Faustini selbst erledigen.

Er wolle indes versuchen sie zu stimmen und bittet zum Schluß auch Faustini, die Zusendung des Gedichts zu beschleunigen. Am 2. August meldet Cesti dem Dichter eine schlimme Wendung: die ins Auge gefaßten Virtuosen seien für Wien engagiert, und man wisse nicht, ob sie frei gegeben würden. Er habe sich darüber mit dem Wiener Intendanten Graf Harrach und dessen Sekretär ins Vernehmen gesetzt. Was Faustinis Entschluß betreffe, den Signor Pompeo bei der Durchreise nach Neuburg (Sulzbach) für den Karneval zu engagieren, so habe er bereits früher darauf aufmerksam gemacht, daß dieser in der Karnevalszeit entweder in Wien oder in Neuburg zu singen habe und für Venedig nicht zu haben sei. Unmutig ruft er dem wohl flüchtigen Faustini nochmals ein „Rilegga“ zu. Wie mit Pompeo, sei es auch mit Pancotti und Giuseppino, Signor Giulio aber wolle Herrn Faustini nicht lästig fallen.

Nun kommt eine Hauptstelle:

Höre ich morgen Günstiges aus Wien, so fange ich mit der Oper an, bekommen wir aber die drei Virtuosen nicht, so schreiben Sie mir umgehend, wie die Partien besetzt werden sollen, damit ich nicht Zeit verliere

und nachdem Cesti die Befürchtungen, daß San Luca (gewöhnlich San Salvatore genannt) im nächsten Karneval starke Konkurrenz machen könne, zurückgewiesen und über den eben eingetroffenen zweiten Akt des Buches mit „bellissimo, bellissimo“ quittiert hat, heißt es nochmals:

Wenn wir nicht die geeigneten Leute bekommen, schieben wir die Aufführung lieber auf — es wäre zu schade!

Eben hat er diesen Satz niedergeschrieben, da fällt ihm eine Art Ausweg aus dieser Sängernot, oder doch wenigstens eine Erleichterung ein: nämlich man könnte für eine der drei Partien, die jetzt für 2 Soprane und Kontraalt bestimmt sind, einen Tenor oder Bariton nehmen. Weil aber dem kastratenfrohen Publikum Venedigs Tenor- und Baßstimmen minderwertig erschienen, führt Cesti für seinen Vorschlag dramatische Gründe an: die Szene zwischen Domitian und Berenice, auch die Nr. 9, das Duett der Amorini, gewinnen, wenn sie statt von zwei Sopranen von einer hohen und tiefen Stimme gesungen werden. Weiter meldet Cesti, daß Giuseppe (Donato) und Pompeo (Sabbatini) 200 Dukaten Honorar verlangen, Pancotti aber die Bestimmung der Summe den Venetianern überläßt. Cesti rät dem letzteren, weil er inzwischen einen Antrag von San Luca erhalten, 200, dem Pompeo und Giuseppe aber nur 150 Dukaten anzubieten. Zum Schluß dringt er nochmals auf endgültige Entscheidung Faustinis wegen der Virtuosen, sonst könne er nicht mit den Noten beginnen. Am 9. August meldet er jedoch Beregan, daß er nun an die Komposition des bellissimo dramma gegangen sei. Dann kommt sofort wieder die leidige Virtuosenfrage. Faustini hat übersehen, daß die drei Sänger sich nur vorbehaltlich der kaiserlichen Erlaubnis bereit erklärt haben. Cesti hofft, daß sich alles regeln werde, vielleicht auch Signor Pompeo, der im vorigen

Brief in sichere Aussicht gestellt war, in Düsseldorf frei zu bekommen und der gekränkte Sgr. Giulio umzustimmen sei. Vorderhand sei noch zwei Wochen Geduld nötig, dann werde Nachricht aus Wien eintreffen. Im Widerspruch zu seinen eigenen letzten Vorschlägen beantragt diesmal Cesti für jeden der vier Virtuosen — bisher war nur von drei die Rede — 200 Dukaten und fragt wegen eines als verwendbar angemeldeten Signor Bastinello an. Wenn das jener Schüler des Rongoni sei, den er in Wien kennen gelernt, so sei nicht viel daran: der singe zwar Sopran, aber nur mittelmäßig (commodo).

Kaum ist Cesti mit seinem Brief fertig, da trifft ein Befehl des Grafen Waldstein ein, der wieder alles umstürzt. Im Interesse des kaiserlichen Dienstes sollen die vier Sänger in Venedig nicht mehr bekommen als in Innsbruck, d. h. nur 100 Dukaten. Zu demselben Satz sollen auch die Herren Sigismondo (basso e fagotto), Francesco Rainer (Viola di Tromba) und der erst noch zu prüfende Cappozza Marangone beurlaubt werden. Aber die Sänger lehnen unter diesen Bedingungen alle ab, von den Instrumentisten nimmt nur Sigismondo an, und um das Mißgeschick voll zu machen, trifft jetzt auch der lange erwartete Wiener Bescheid ein: der Kaiser schlägt jeglichen Urlaub ab sowohl für Venedig, als andere Plätze; die Künstler sollen möglichst schnell nach Wien kommen. Noch am gleichen Tag geht auch ein Brief an Faustini ab, in dem ausnahmsweise einmal nicht von der Oper die Rede ist. Es ist ein Dankbrief für einen Edelstein, den Faustini dem Cesti, als dem besten maestro qui è fuora, zum Geschenk gemacht hat.

Die oben erwähnte Aufforderung des Kaisers (Leopold) an die Künstler sich nach Wien zu begeben, war auch an Cesti gerichtet und setzt diesen, wie er am 16. August an Beregan schreibt, in große Verlegenheit. Auf der einen Seite ist er dem Kaiser, der ihn unlängst zum Cappellano d'honore ernannt, also mit einer Würde bekleidet hat, die sonst nur Prälaten verliehen wird, Rücksicht schuldig, auf der anderen fürchtet er, daß er, nach Wien übergesiedelt, anderen alten Dienern des Kaisers das Brot wegnehmen würde und mag sich auch nicht von seinem behaglichen Haus in Innsbruck, das einen Wert von 15000 Gulden hat, trennen, zumal er, wenn ihn doch der Dienst zeitweilig nach Innsbruck zurückriefe, hier keine gute Wohnung finden würde, außer am Hofe. So habe er sich denn entschlossen den Kaiser zu bitten, daß er nur für außerordentliche Fälle nach Wien berufen werde und wolle nun in Muße seinen Tito komponieren, jeden Monat einen Akt. Am 23. desselben Monats rät Cesti dem Faustini, da die vier Virtuosen nicht freigegeben werden, die Aufführung zu verschieben, die Oper sei ein componimento eroico und nicht leicht zu besetzen. Hätte aber Faustini andere Sänger, so möge er schnell genaue Angaben über ihre Stimmen und Fähigkeiten schicken, damit er, Cesti, sich darnach einrichten könne. Am 31. August ist dann ein Faustinischer, auf die vier uns bekannten Künstler lautender Kontrakt eingetroffen, mit der Bitte, Cesti möge die Honorarsumme ganz nach Belieben eintragen. Nun scheint aber

mit einem Mal der Komponist schwierig geworden zu sein. Am 20. September spricht er seinen Ärger darüber aus, daß man in Venedig schwer verstehe und saumselig sei; außer den vier immer noch fehlenden Virtuosen brauche er für den Tito, wovon bisher noch gar keine Rede war, auch eine ausgezeichnete Primadonna (donna principale). Dieser und anderer Schwierigkeiten müde, erklärt er seinen Rücktritt vom Kontrakt. Der nächste erhaltene Brief scheint Vorgänger gehabt zu haben, die verloren gegangen sind. Er ist vom 1. November datiert und zeigt eine vorteilhaft veränderte Situation: Giuseppino ist frei geworden und wird noch diese Woche abreisen, mit ihm zwei weitere Sänger, Milani und Biavincis, zwei von deren venetianischen Kollegen erhalten einen Gruß: Signor Jacinto und Signor Pietri. Der Familienname des ersteren ist Zucchi. Endlich, am 6. Dezember, hören wir nun auch etwas von der Komposition. Vor der Differenz, mit der uns der Brief vom 20. September bekannt gemacht hat, waren 5 Szenen fertig, jetzt schickt er 7 weitere. Leider geht sein Kopist nach Florenz zurück, sein Nachfolger, ein junger Parmaneser, namens Battista, ist aber bereits eingetroffen und von Cesti in Pension genommen. Für das übliche Geschenk an ihn wird Faustini eintreten. Schließlich läßt Cesti den bekannten Komponisten Rovettino bitten, die bei den Proben notwendig werdenden Änderungen (levare, aggiungere, mutare) zu besorgen. Am 20. Dezember erfahren wir, daß auch der zweite Akt an Beregan abgegangen ist. Es scheint wegen der Sinfonie angefragt worden zu sein. Die eilt nicht, bemerkt Cesti. Ein Gratulationsbrief von Neujahr 1666 stattet Faustini den Dank für die Aufführung von Cestis Erstlingsoper, der Orontea von 1649, ab und meldet, daß er soeben die letzte Szene des Tito abgeschickt habe, die besser komponiert sein würde, wenn mehr Zeit gewesen wäre. Der Schluß meldet, daß Cesti nach Wien zu Theaterarbeiten berufen sei. Der nächste Brief, datiert 16. Mai, ist in Wien geschrieben und schließt nun endlich die lange Geschichte des Tito ab. Cesti spricht seine Freude über den Erfolg der Oper aus und nimmt zugleich den Auftrag, zu nächstem Karneval wieder eine Oper für Venedig zu schreiben, an. Nur müßten die Verhandlungen vom Prokurator, dem uns bekannten Aloise Duodo, geführt werden. Das sei der ausdrückliche, durch Gerüchte über die unsichere Stellung Faustinis veranlaßte Wunsch des Kaisers. Für ein anderes Theater als Grimani dürfe Cesti nicht schreiben. Aus dieser neuen Oper ist zunächst nichts geworden, vornehmlich weil Cesti allem Anschein nach mit dem Buche Beregans unzufrieden war. Nachdem er schon am 27. Juni 1666 Faustini „für vorkommende Fälle“ auf einen jungen Librettisten aus Florenz aufmerksam gemacht hat, schickt er (5. September) Beregans Dichtung mit freundschaftlich ausgesprochener Beanstandung ihrer fehlerhaften Reime zurück. Statt einer neuen Oper Cestis wurde dann im Karneval 1667 seine alte Dori, nach mancher Hinsicht seine bedeutendste Leistung, wieder hervorgezogen. Ein zweiter Grund, Faustinis Auftrag wieder zurückzugeben, lag darin, daß Cesti in Wien sehr stark in Anspruch genommen wurde. In dem bereits angezogenen

Junibrief teilt er mit, daß er für den am 12. Juli bevorstehenden Geburtstag der Braut des Kaisers eine „Operetta" zu komponieren habe, wieder ein Beleg, daß in jener Zeit Schnelligkeit eine Fähigkeit war, die alle Komponisten, nicht bloß Händel und Bach, zu prästieren hatten. Das Werk ist das zweiaktige, in der Partitur als dramma musicale bezeichnete Festspiel: Nettuno e Flora. Da es hauptsächlich zur Einleitung eines großen Balletts bestimmt war, hat Cesti den Hauptteil der Musik, auch die gesungene, tanzmäßig gehalten, es sich also leicht gemacht. Im zweiten Akte aber finden sich Arien und Chöre dämonischer Natur, die einen großen Meister nicht verleugnen. Um sich dieses Festspiel zu sichern, hatte — wie Cesti in dem eben benutzten Brief erzählt — der Kaiser ihn in eine Villa setzen, also ähnlich wie es noch Rossini passiert ist, einsperren lassen. Am 8. August berichtet dann der Komponist von einer noch größeren Aufgabe, der Festoper für die im Oktober bevorstehende Vermählung des Kaisers. Nur der erste Akt sei fertig, es seien aber deren fünf, die Oper, die ganz auf szenischen Prunk ausgehe (tutta macchinata) werde 8 Stunden dauern, mit den balli, barriere, abbattimento, assalto e altre galanterie d. h. mit den Ballett- und Bereitereinlagen aber 10 Stunden. Der Kaiser denke deshalb daran, die Aufführung auf 2 Tage zu verteilen. Im Falle der Behinderung Bertalis habe Cesti auch noch die erwähnten Einlagen zu beschaffen. Am 15. August erfahren wir, daß sich der Kaiser in einer Woche zweimal von Cesti alles hat vorspielen lassen, was von der neuen Oper fertig war. Diese neue große Oper war, wie kaum bemerkt zu werden braucht, der jetzt in den österreichischen Denkmälern veröffentlichte „Pomo d'oro". Zu dem Bild der Musikansprüche eines großen Hofes gehört noch die Mitteilung, daß bei Gelegenheit dieser Hochzeit über Cesti das Schwert einer zweiten Festoper schwebte, mit der die aus Barcelona ankommende kaiserliche Braut auf der Durchreise in Mailand regaliert werden sollte.

Aus dem besonders reichhaltigen Junibrief ist noch nachzutragen, daß Cesti durch Faustini von einer Sängerin Signora Giulia erfahren hat und sofort deren Engagement für Wien in Erwägung zieht. Sängerinnen von Bedeutung waren eben damals noch viel seltener als gute Virtuosen, d. h. Kastraten.

In den übrigen Briefen der Wielschen Sammlungen kehren zum Teil dieselben Verhältnisse wieder, denen wir bei Cavalli und Cesti begegnen. Zum anderen Teil bringen sie aber auch weitere für die Operngeschichte oder für die allgemeine Musikgeschichte wichtige Daten. Insbesondere teilt Ziani eine sehr große Anzahl unbekannter Sängernamen mit. Ob weitere Veröffentlichungen am Platze sind, muß davon abhängig gemacht werden, ob sich das Interesse für diese Dinge stark genug erweist.

Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwickelung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie.

Von

Hermann Kretzschmar.

Immanuel Kant hat bekanntlich die Möglichkeit, für Geschmacksurteile Beweisgründe und Regeln zu erbringen, in Abrede gestellt und damit über die von Aristoteles bis Lessing reichenden Versuche, zu einer Kunstwissenschaft zu gelangen, den Stab gebrochen. Trotzdem ist die Kunstwissenschaft nicht bloß am Leben geblieben, sie ist vielmehr seit den Tagen des Königsberger Geistesdiktators wesentlich erstarkt, und sie wird, aller Voraussicht nach, erst mit den Künsten selbst abdanken. Denn auch auf die Gefahr einer Täuschung hin bleibt es ein moralisches Postulat, zu hoffen und zu glauben, daß, wie bei anderem Menschenwerk, ebenfalls den Werken der Phantasie gegenüber sichere Maßstäbe für Wert und Unwert vorhanden sind.

Die erwähnte Erstarkung aber beruht zum besten Teil auf einer Änderung der Methode. Die Spekulation ist in der nachkantischen Zeit zurückgetreten, und auf fast allen Gebieten ist die Kunstwissenschaft an erster Stelle Kunstgeschichte geworden. Auch in der musikwissenschaftlichen Arbeit, in der wir die Schulbücher jeder Art beiseite lassen, ist die geschichtliche Abteilung seit langem die weitaus ergiebigste. Während aber in den bildenden Künsten und in der Poesie jedermann den Vorrang der geschichtlichen Aufklärung dankbar hinnimmt, scheint es der leidenschaftlichen Musikwelt noch schwer zu sein, sich mit diesen Tatsachen zu befreunden. Gerade im vergangenen Jahre sind wieder von verschiedenen Seiten her zahlreichere Vorstöße gegen die „Historiker" erfolgt und zwar vor der breitesten Öffentlichkeit und mit der unverkennbaren Absicht, die Disziplin im ganzen und grundsätzlich zu diskreditieren. Dem muß gesteuert werden. Daß auch der musikgeschichtlichen Arbeit ein peinlicher Erdenrest anhaftet, wird niemand in Abrede stellen. Auch unter ihre Vertreter mischen sich unwürdige Individuen, es passieren ihr Mißgriffe im großen und im kleinen, sie züchtet hin und wieder Schüler, die — beispielsweise — die Entstehungsdaten sämtlicher

Beethovenscher Sonaten am Schnürchen haben, aber kein einziges Thema anzugeben, keinen einzigen Satz zu erklären vermögen. Dem gegenüber ist es zweifellos berechtigt, vor historischer Einseitigkeit zu warnen, es ist sogar eine Pflicht, die Jugend vor der historischen Übernährung, zu der unsere Zeit neigt, zu bewahren. Aber die Gegner gehen viel zu weit, wenn sie sich bemühen, die Musikhistoriker überhaupt der Lächerlichkeit preiszugeben, und sie stehen bei diesem Versuch auf schwachen Füßen. Untersucht man die Motive, von denen die neuesten Antihistoriker in erster Linie geleitet erscheinen, so ergibt sich ein sehr bedauerliches Manko an Sachlichkeit. Die Fälle, wo krankhafte Unklarheit und Rachsucht zum Angriff getrieben haben, brauchen nicht berührt zu werden. Aber was soll man dazu sagen, daß ein Universitätslehrer bei der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Robert Franz und Senfft von Pilsach Franzens Ausfälle gegen Chrysander und Spitta für ein vollgültiges Zeugnis gegen die „Historiker“ erklärt und nicht einmal merkt, wie gerade diese Briefe den armen Franz in der Streitsache über die Behandlung Bachscher und Händelscher Musik aufs äußerste bloßstellen. Denn es ergibt sich (aus S. 263 dieser Korrespondenz), daß Franz über den Kernpunkt der Materie, über Begriff, Wesen und Charakter der Orgelstimme, nicht unterrichtet war, daß er geschimpft hat, wo er lernen sollte und daß er, auf den künstlerischen Instinkt pochend, einem ABC-Schützen gleicht, der Beethovensche Sonaten spielen will, ohne Baßnoten lesen zu können. Wie dem erwähnten Herausgeber, dem Rostocker Germanisten W. Golther, diese Sachlage völlig entgangen ist, so sind auch viele seiner Anmerkungen zu den Briefen für einen Richter über Musikhistorie und Musikhistoriker ziemlich bedenklich. Da wird u. a. der „Christus“ von Kiel mit dem von Liszt verwechselt, und es finden sich sonstige Quiproquos, von denen aus es gar nicht mehr weit zu dem sonderbaren Großmogul ist, der kürzlich unter Ausfällen gegen akademische Kathederweisheit mitteilte, daß die Bibliothek W. Tapperts Proben von „Nagels Hufeisenschrift“ enthalte. Ne sutor ultra crepidam!

Gesetzt indessen: die übrigen Gegner ließen an Wissen und Bescheidenheit nichts zu wünschen übrig, gesetzt ferner: die begründeten Ausstellungen, die sich gegen ihren Betrieb erheben lassen, wären weit zahlreicher als oben angedeutet wurde, so würde doch immer noch von einer radikalen Verwerfung und Geringschätzung der Musikhistorie abzuraten sein. Ein — sozusagen — geschichtsloser Musikbetrieb, wie ihn heute einzelne Heißsporne unter der Losung: „Freie Bahn für die Zeitgenossen“ fordern, ist ja nicht bloß denkbar, sondern wiederholt dagewesen, in Perioden des Verfalls sowohl, wie in denen großen Schwungs und ungewöhnlicher Fruchtbarkeit. Der ganze Abschnitt von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten der Romantiker gehört dahin. An Gerbers Lexikon kann man es nachprüfen, wie unter dem stolzen Geist des Rationalismus die Musik ihre eigene Vergangenheit gering achtete: von den großen Gabrielis weiß Gerber nichts. Über Gottlieb Harrer und Friedrich Doles

vergaß man Seb. Bachs, in Italien wurden die Jomelli, Trajetta von den Allerneusten überrannt. Als dann der junge Mozart an die opera seria herantrat, fand er für sein Riesentalent nur geringe Muster, dem Wirken eines Beethoven und einer ganzen Phalanx überragender Genies zur Seite vollzieht sich eine Entartung der höheren Vokalmusik, die bis jetzt noch nicht wieder ausgeglichen ist. Der Erfolg spricht danach nicht für Abschaffung der Musikgeschichte. Es bedarf aber gar nicht erst solcher Jahrhundertbetrachtungen, sondern das Recht und die Notwendigkeit geschichtlicher Orientierung drängen sich tagtäglich und auch dem einfachsten Musiker auf, wofern er die Augen nur einigermaßen offen hält. Bei jedem, der sich Tonkünstler nennt, müßte sich das Standesgefühl melden, wenn er sieht, daß es Maler, denen Dürer, Tizian und die anderen Meister der älteren Staffeleikunst fremd sind, kaum gibt, Musiker dagegen, die nichts von Haßler, Schütz, von Monteverdi, Cavalli wissen, immer noch in großer Menge. Und doch weist gerade die Musik mehr als jede andere Kunst den, der sie denkend, nicht bloß mechanisch treibt, auf Schritt und Tritt auf ihre Geschichte, ihre Vergangenheit. Es kann jederzeit vorkommen, daß ein geweckter Schüler seinen Klavierlehrer fragt: woher die verschiedenen Schlüssel kommen, und auch die, für welche die Musik erst mit Richard Wagner oder auch mit Richard Strauß anfängt, müßten imstande sein, die Namen Dur und Moll geschichtlich zu erklären. Es geht also auch bei der Beschränkung auf allerneueste Musik nicht ohne geschichtliche Probleme ab. Nun ist aber für den heutigen Musiker und Musikfreund diese Beschränkung unmöglich. Sowohl der Unterricht wie das öffentliche Musiktreiben operieren fortwährend mit großen Zeitspannen: mit Fingerübungen und technischen Studien, die bis zu den Bachschen Inventionen zurückgreifen, mit Aufführungen heute von Palestrina, morgen von Liszt, an einem Abend von R. Wagner, am nächsten von Gluck. Dieses weite Arbeitsprogramm muß ohne geschichtliche Einsicht verwirren. Es verwirrt auch tatsächlich Ausführende wie Zuhörer und ist eine der Hauptursachen für jene Mißhandlung der Kunst, die vor und nach Richard Wagner schon so viele vergeblich empört hat und gegen die das Musterbeispiel von Bayreuth allein etwas Durchgreifendes nicht auszurichten vermag.

Wir brauchen also die Musikgeschichte zum praktischen Musizieren und zwar ebenso nötig wie Harmonie- und Formenlehre. Sie ist unentbehrlich zum vollen Verständnis und zur stilgerechten Behandlung fast aller über fünfzig Jahre alten Werke, scheinbar ganz bekannte und vertraute wie Beethovensche Sinfonien und Bachsche Passionen nicht ausgenommen. Auch sie erschließen ihren Inhalt durch die bloßen Noten nur unvollkommen und verlangen zum vollen Verständnis Kenntnis von Traditionen und geschichtlichen Verhältnissen.

Diese eigentlich auf der Hand liegenden Tatsachen der musikalischen Praxis übersehen oder unterschätzen die prinzipiellen Gegner und die Verächter

der Historiker. Doch beruht ihre Abneigung letzten Endes noch auf einem tieferen Grund, nämlich auf der Verkennung des Schlußziels musikgeschichtlicher Arbeiten und Studien. Sie eifern dagegen, daß in Einrichtungsfragen alter Musik der sogenannte Musikgelehrte gehört wird. Darüber soll nur der Künstler, auch der von jeglichem geschichtlichen Wissen unbefleckte Künstler zu bestimmen haben, während die fragliche Aufgabe die engste Personalunion von Wissenschaft und Kunst verlangt und die Erziehung längst dabei ist, diese Vereinigung zweifacher Leistungsfähigkeit für die Zukunft überall zu sichern. Sie erheben heftigen Tadel, wenn einmal ein Band alter Musik von geringem ästhetischem Gehalt vorgelegt wird, und scheinen nicht zu ahnen, daß gerade solche schwächere Werke sehr wichtige Aufschlüsse über Wesen und Entwicklung der Kunst, über die innerste Natur bestimmter Perioden geben können. Sie steifen sich mit einem Wort auf Nebensachen und auf Mißstände, deren Beseitigung von den Eingeweihten bereits als notwendig erkannt und betrieben wird. Bestenfalls sehen sie auf die Geschichte durch die Brille Nietzsches statt mit den Augen Schillers, und verkennen dabei, daß auch in der Musik geschichtliches Wissen an sich der Weisheit letzter Schluß nicht ist, sondern daß es auch in ihr als Mittel zum Zwecke dient. Die Krone alter Kunstbildung ist feine, frische Empfänglichkeit, ist Sicherheit und Unbefangenheit des Urteils. Das letzte und vornehmste Ziel des Forschers und Lerners ist auch in der Musikgeschichte ein ästhetisches. Die Musikgeschichte arbeitet für die Musikästhetik; dieser soll und will sie die von Kant vermißten Geschmacksgarantien zutragen. Die Musikästhetik hat diese Hülfe lange genug ausschließlich bei der Philosophie gesucht, neuerdings setzt sie große und berechtigte Erwartungen auf die Naturwissenschaften, insbesonders auf Psychophysik und experimentelle Psychologie. Ihre bewährteste und kräftigste Stütze ist aber zur Zeit die Musikgeschichte. Für den, der sie richtig liest und interpretiert, ist die Musikgeschichte eine aus der Perspektive angesehene, musikalisch angewandte Ästhetik, eine Sammlung von durch wirkliche Erfahrung gewonnenen ästhetischen Gesetzen, die neben den Erfolgen zugleich auch die Fehlschläge bucht, die außer sichren Wegweisern auch Warnungstafeln aufstellt. Die Musikgeschichte übertrifft jedes ästhetische System durch die Menge nicht bloß durchdachter, sondern durchlebter, praktisch erprobter Ideen. Fleißigeres und aufmerksameres Befolgen der Musikgeschichte hätte manche Stockung in der Kunstentwickelung, manche ästhetische Krisis ersparen und erleichtern können. Die Berliner Liederschule in der Zeit Friedrichs des Großen würde von der Volkstümlichkeit als Richtschnur der Komposition geringer gedacht haben, wenn sie die Erfahrungen gekannt hätte, die hundert Jahre vorher mit diesem Prinzip von den Hamburgern gemacht worden waren, die kritischen Wortführer des 19. Jahrhunderts würden sich bei ihrem Widerstand gegen Richard Wagner vielleicht eines besseren besonnen haben, wären sie mit der Entstehungs- und Jugendgeschichte des Musikdramas vertraut gewesen. Die ganze Zukunft der Musikästhetik wird

wesentlich davon abhängen, ob sie sich fester auf die musikgeschichtliche Basis stellt, als das bisher der Fall gewesen ist. Deduktionen, die von den Posaunen in der Eroica oder von dem Vorspiel der H moll-messe, also von Dingen ausgehen, die nicht existieren, müssen aus der Musikästhetik verschwinden, und es muß allgemein anerkannt werden, daß es für deren Vertreter wichtiger ist, in der Musik als in der philosophischen Terminologie orientiert zu sein. Kein großer Staatsmann ohne tiefen Einblick in die politische Geschichte, kein Musikästhetiker von Belang ohne gründliche praktische Studien in der Musikgeschichte!

Darauf, daß die Musikgeschichte nicht nur der Ästhetik, sondern auch anderen Wissenschaften wertvolles Material zuzutragen imstande ist, braucht nicht nochmals hingewiesen zu werden, da es anderwärts häufig genug geschehen ist. Nur wird von diesen guten Diensten immer noch zu wenig Gebrauch gemacht. Insbesondere fällt es auf, daß der Wert der Musikgeschichte als wesentlicher Teil der Kulturgeschichte von deren Vertretern, bis auf wenige Ausnahmen, fortdauernd ignoriert wird. Das Programm des eben bevorstehenden Berliner Historikerkongresses zeigt das wiederum. Wer das ancien régime ohne Heranziehung Joseph Haydns, wer den Anfang der romantischen Bewegung ohne Berücksichtigung des gleichzeitigen Oratoriums mit seiner wunderlichen Zusammenmengung rationalistischer, demonstrativ protestantischer und spezifisch katholisierender Elemente schildert, der läßt sich die besten Stücke und läßt sich Einblickspunkte entgehen, die viel vollständigere und schlagendere Bilder bieten, als vielleicht Beaumarchais' Hochzeit des Figaro oder Goethes zweiter Teil des Faust.

Den Hauptnutzen von der Musikgeschichte wird jedoch immer die Musikästhetik, wird unsere Einsicht in die Naturgesetze, in das Leistungsvermögen und die Entwickelungswege der musikalischen Kunst ziehen. Um diesen ästhetischen Ertrag einzuheimsen, bedarf es vorwiegend eines größeren Zusammenfassens der geschichtlichen Ergebnisse und ihrer Betrachtung in breiteren Schichten und Perioden, es bedarf der Fähigkeit, bedeutendere Arbeitsmengen im großen ganzen sicher zu überblicken, in die leitenden Ideen, die Zusammenhänge, die Stilbesonderheiten und die Ausdrucksziele einzudringen und Hauptsachen von Nebensachen zu unterscheiden. Es kommen da also Leistungen in Frage, die im allgemeinen schon ein reicheres Wissen, die Reife der Kritik und auch eine besondere Schulung voraussetzen. Das hindert aber nicht, daß auch der Anfänger gleich mit Vorsicht auf sie lossteuert und daß ferner der musikfreudige Laie sich mit ihren Resultaten bekannt macht.

Die musikgeschichtliche Arbeit wirft aber außer diesem ästhetischen Gewinn noch andere wertvolle und leichter zu erreichende Früchte ab. Nur die zwei bedeutendsten sollen hier angeführt werden. Die erste ist die Bekanntschaft mit Meisterwerken, denen, obgleich sie heute vergessen sind, ewige Schönheit innewohnt. Ohne jeglichen Abzug wird man dieses Lob allerdings

kaum einem einzigen Komponisten vergangener Jahrhunderte spenden können. Denn wie jede andere Kunst ist auch die Musik innig mit ihrer Zeit verwachsen, dient deren besonderem Bedarf und paßt ihm Inhalt, Formen und Mittel an. Schon die nächste Generation kann auf einem anderen Kulturboden stehen und außerstande sein, ganze Richtungen oder Einzelleistungen zu verstehen, die, berechtigt oder nicht, das Entzücken der Vorfahren waren. So altern die musikalischen Kunstwerke, die einen völlig, die andern in ganzen Teilen. Ja, es sterben ganze Gattungen dahin. Dafür ist die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts ein Hauptbeispiel. In den meisten Fällen wird es unmöglich bleiben, die Musikdramen der Monteverdi, Cavalli, Scarlatti, Perez, Teradella, Keiser, Kusser, Stefani, Rameau wieder zu beleben. Als Kunstwerke im ganzen hat fast alle diese Werke die Torheit der Texte getötet. Aber an Bruchstücken wahrer Größe, die den Komponisten und der Musik zum Ruhm gereichen, die auch heute noch zum Muster dienen, die erfreuen, begeistern, erheben können, fehlt es keinem. Also, wir können uns auch in dem schlimmsten Fall, wo über die Nichtigkeit einer ganzen großen, einst bewunderten Kunstart eine Täuschung ausgeschlossen ist, meist doch noch an Torsos erbauen und belehren. Glücklicherweise sind aber in der alten Musik die Arbeiten, an denen das bleibend Bedeutende das Schwache, das nur zeitlich und geschichtlich Verständliche überwiegt, zahlreich genug, und es wird noch Menschenalter fleißiger und wohlorganisierter Arbeit brauchen, um sie wieder alle ans Licht zu ziehen und so zu Ehren zu bringen, wie es den Malern mit den großen und kleinen Trägern der Entwickelung ihrer Kunst schon längst gelungen ist. Als ein Hauptgebiet solcher im wesentlichen vollkommenen und erstaunlichen alten Tonkunst ist allgemein die Kirchenmusik von den Zeiten des gregorianischen Chorals ab bis ins 18. Jahrhundert hinein, bekannt. An den Vorlagen, die sie namentlich in der a cappella-Periode bietet, hat sich nicht bloß die schaffende Kraft des 19. Jahrhunderts wieder emporgerichtet, sondern die alten Werke erklingen heute in Kirche und Konzert wieder frisch. Allerdings bieten sie Schwierigkeiten, die vor allem in der Verschiedenheit zwischen Palestrinascher, Lassoscher und moderner Chorbesetzung liegen.

Dieser Punkt führt nochmals auf die Frage des Gebrauchswerts alter Musik. Daß hier viele geschichtsfreundliche Musiker zu sorglos verfahren, ist unbestreitbar. Diese komplizierte Frage kann nur nach und nach und von Fall zu Fall geklärt werden und zwar müssen dabei die Künstler mit den Historikern Hand in Hand gehen, oder wo sie künstlerisch genügend ausgerüstete Historiker vor sich haben, sich von diesen einfach führen lassen. Im allgemeinen läßt sich zur Sache nur sagen, daß von einer unbedingten Brauchbarkeit und Wirksamkeit alter Musik in unserer Zeit aus den vorhin angeführten Gründen keine Rede sein kann und daß die Gefahr vor Mißgriffen nur da sich mindert oder verschwindet, wo es sich um Musikarten handelt, deren menschliche Motive und deren Entstehungsbedingungen dem

Wechsel der Zeiten wenig oder nicht unterworfen sind. Daß da im ganzen die instrumentale Musik vor der vokalen bevorzugt ist, lehrt die Geschichte der Werke S. Bachs, es zeigt sich an J. Haydn, dessen letzte Sinfonien viel freier von Altersflecken sind, als die später komponierten Oratorien, es zeigt sich an der immer noch häufigen Verwendung von Quartetten Dittersdorfs. Besonders günstig verhält es sich mit dem Gebrauchswert alter Orgelmusik, weil hier der Gebrauchszweck im Laufe der Jahrhunderte sich nur wenig, der Darstellungsapparat, das Orgelinstrument, im wesentlichen gar nicht verändert hat.

Die zweite wertvolle Nebenfrucht musikgeschichtlicher Studien besteht in der Schulung des musikalischen Gefühls und Urteils. Wer zu Hause gut mitraten will, muß sich in vieler Herren Länder umgesehen haben. So gehört auch zu einer sicheren vorurteilslosen Schätzung musikalischer Dinge ein breiter Horizont, eine die Arbeit aller erreichbaren Zeiten und Völker beherrschende Materialkenntnis. Wer nur von Bach bis auf die beiden Strauße bewandert ist, wer gar erst bei Beethoven, womöglich erst bei den sogenannten Neudeutschen anfängt, steht auch der allerneuesten Produktion unmündig, unfrei und meistens als Zelot für oder wider gegenüber, hemmt, wo er fördern, applaudiert, wo er protestieren sollte. Gerade in unserem naturwissenschaftlichen Zeitalter, wo auch die Musik konform mit bildender Kunst, mit Poesie und Literatur auf weitere Beherrschung von elementaren Mitteln und von Rohmaterial erpicht ist, empfiehlt sich's sehr, daß die Jugend mit Kunstwerken bekannt wird, die Bedeutendes ohne modulatorischen und rhythmischen Kraftaufwand sagen, daß sie Kern und Schale auseinanderhalten lernt und einen Anhalt dafür gewinnt, ob die sinnlichen Phänomene der Zeitgenossen als organisch notwendige und natürliche Ausdrucksmittel oder als Jongleurkünste zu bewerten sind. Diese Fähigkeit erreicht man aber am einfachsten und gründlichsten durch den Umgang mit den alten Meistern, am besten mit solchen, die weniger berühmt und bekannt sind als Händel und Bach, falls es noch erlaubt ist, diese beiden Säulen des 18. Jahrhunderts (mit Otto Jahn zu sprechen), in einem Atem zu nennen.

Obwohl nun die drei im Vorhergehenden behandelten Gründe nicht von heute und gestern stammen, ist die Musikgeschichte als Wissenschaft doch weit jüngeren Datums als die Musik selbst. Die Ursache ist, daß sie eine schon hochentwickelte, reiche Musikkultur voraussetzt. Bei den Griechen finden sich daher nur Ansätze zur Musikgeschichte, der entschiedenste bekanntlich in Plutarchs Dialog über die Musik. Die erste, noch in die Karolingerzeit fallende Garnitur der mittelalterlichen scriptores de musica ist der geschichtlichen Interessen bar, mit den Kreuzzügen, mit dem auch musikalischen Rivalisieren verschiedener Nationen ändert sich das ziemlich rasch, wie Joannes de Grocheo am deutlichsten zeigt. Und schon am Ende des 16. Jahrhunderts erlebt nun die Musikgeschichte einen außerordentlichen, man muß sagen den größten Triumph, den überhaupt ihre Entwickelung bis heute zu verzeichnen hat: die Einführung des Musikdramas. Denn dieses Ereignis samt

seinen weiteren, von den Zeitgenossen mit Recht in das stolze Schlagwort „Nuove Musiche“ zusammengefaßten Folgen war das Werk geschichtlicher Studien und Illusionen. Auf eine Erneuerung und Nachbildung der antiken Tragödie, wie sie ihnen nach den alten Schriftstellern erschien, hatten es die Florentiner Hellenisten abgesehen, auf eine Reform und Ergänzung der mehrstimmigen Musik, auf eine ganz ungeheure Erweiterung des musikalischen Sprachvermögens kamen sie hinaus. Kein Wunder, daß unter dem Eindruck dieses Erfolges der Kredit der Musikgeschichte mit einem Male feststand. Vom 17. Jahrhundert ab wird's Ernst mit ihr, und sie tritt in eine nie wieder ganz unterbrochene und eine im wesentlichen aufwärts gerichtete Entwickelung ein. Zwar tragen die ersten großen musikgeschichtlichen Arbeiten der neuen Zeit — M. Praetorius, Ath. Kircher, C. Printz und A. Bontempi sind ihre Verfasser — in den Mitteilungen über Altertum und früheres Mittelalter den Charakter von Fabel- und Anekdotenbüchern, von wunderlichen Liebhaberkompilationen. Aber durch die auf eigenem Augenschein der Autoren beruhenden Angaben über das 16. und 17. Jahrhundert sind sie zu Fundgruben geworden, die, mit Ausnahme des Bontempi, auch die Gegenwart noch nicht entbehren kann. Der Hauptwert muß dem Syntagma musicum des Praetorius zuerkannt werden. Einer eigentlichen, alte Quellen genauer benützenden, neue erschließenden Forscherarbeit wendet sich die Musikgeschichte unter dem allgemeinem Aufschwung wissenschaftlichen Geistes im 18. Jahrhundert zu. Dieses Jahrhundert erlebt nicht weniger als sieben große Universalgeschichten der Musik, die alle mindestens das eine Lob verdienen: daß sie auf eigenen Füßen stehen. Diese Epoche musikalischen Fleißes eröffnet nicht zufällig der Franzose Jacques Bonet mit seiner Histoire de la musique et de ses effets 1725 (Paris), die 1743 in Amsterdam von Bourdelot in zweiter vermehrter Auflage herausgegeben wurde. Denn die am Anfang des 18. Jahrhunderts beginnenden Streitschriften über den Wert der französischen und italienischen Musik mußten in Frankreich zu geschichtlicher Orientierung zwingen. Bonet-Bourdelots „Histoire etc.“ ist eine, in der Bruchstück an Bruchstück reihenden Form, etwas sonderbare, aber durch Ehrlichkeit durchaus erfreuliche Arbeit. Der Verfasser berührt unsicheren Boden, wie die Musik des Altertums, nur flüchtig und springt schnell zu Dingen, die ihm am Herzen liegen und die er kennt. Das sind ganz besonders die schon im Titel markierten Wirkungen der Musik, namentlich ethische, physische und medizinische. Über dieses dunkle, vorher von Kircher gestreifte Gebiet hat Bourdelot alle Nachrichten zusammengebracht, die von Sueton und Plinius ab sich finden, und sehr viele merkwürdige eigene Beobachtungen hinzugefügt. Unter letzteren sind namentlich die über das Thema: die Musik und die Tierseele heute noch oder heute, wo die neue Psychologie sich diesem Gebiete zugewandt hat, wieder beachtenswert. Auch der zweite große Musikhistoriker Frankreichs im achtzehnten Jahrhundert, Benjamin de la Borde, betritt mit seinem Essai sur la musique (1780) vielfach Neuland. Durch die Pionierarbeit von

Missionaren und Geographen angeregt, hat er zuerst auf die Musik der Naturvölker aufmerksam gemacht, er hat zuerst die griechischen Dichter auf Klassen- und Standeslieder hin untersucht, zuerst die bis dahin bekannten Notendokumente der alten griechischen Musik sämtlich vorgelegt; besonders wichtig ist er auch für die Geschichte der französischen Chansons. Wenn de la Borde in der neueren Literatur so selten zitiert wird, so trägt daran wohl der Titel seines Werkes die meiste Schuld. Wer vermutet unter einem Essai eine vier Bände umfassende Untersuchung, jeder über 450 Seiten stark und einen stattlichen Notenanhang dazu! An Originalität der Ziele und Ideen stehen die übrigen Musikgeschichten des achtzehnten Jahrhunderts hinter den Arbeiten der beiden Franzosen zurück, aber jede hat ihre Verdienste. Von G. B. Martinis Storia della Musica (1757) ist das ebenso allgemein bekannt, wie von Ch. Burneys General History of music (1776). Martini wird jetzt noch wegen der Literatur der alten griechischen Musik, wegen seines Verzeichnisses der italienischen Madrigalisten nachgeschlagen, Burney wegen seiner Mitteilungen über die Oper des 18. Jahrhunderts. Er hat außerdem allen nachfolgenden Universalgeschichten den Weg für die Anlage der Darstellung, für die Ordnung nach Schulen und Richtungen, für die Einstellung von Hauptmeistern gewiesen. Aber auch John Hawkins, der mit seiner ebenfalls 1776 veröffentlichten General History der Konkurrenz mit Burney zunächst bis zum Gespött unterlag, ist mittlerweile zu Ehren gekommen und muß für englische Musikgeschichte, insbesondere für die Geschichte des englischen Madrigals und für Londoner Musik und Musiker des 18. Jahrhunderts beachtet werden. Weniger Geschichte als Theorie und Raisonnement bietet der spanische Jesuit Eximeno in seinem dreibändigen Werke: Dell' origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione (1774), das in der Hauptsache eine Polemik gegen die Vertreter der mathematischen Musikauffassung von Euklid bis Rameau und ein übertriebener Versuch ist, die Musik als Tonsprache lediglich als einen Zweig der Wortsprache hinzustellen. Zu diesem Exzeß der Affektenlehre hat natürlich J. J. Rousseau mit der Behauptung, daß die Sprache eines Volkes über seine Musik entscheide, den Anlaß gegeben. Den Deutschen spricht Eximeno von diesem Standpunkt aus alles natürliche Talent für Musik ab, nur Intelligenz gesteht er ihnen zu. So wenig war von der Kunst eines Schütz, Keiser, S. Bach und anderer Meister des politisch ja schwachen Deutschlands ins Ausland gedrungen. Ein Deutscher schließt die Reihe der großen Musikgeschichtler des 18. Jahrhunderts. Jedermann kennt unseren N. Forkel und den rühmlichen Fleiß sowie die meisterhafte Klarheit, mit der er schwierige Kapitel, wie z. B. die Kunst der Niederländer, darzustellen weiß. Auch dafür danken wir ihm heute, daß er in den Einleitungen sein besorgtes Herz über den deutschen Kirchen- und Schulgesang seiner Zeit, über Stadtpfeifereien, Chöre und Kurrenden ausgeschüttet hat. Die weitere Entwickelung der musikalischen Geschichtsschreibung hat er jedoch ungünstig beeinflußt. Forkel ist der Vater der dem Selbstbewußt-

sein der Aufklärungszeit allerdings naheliegenden Irrlehre vom absoluten, kontinuierlichen Fortschritt in der musikalischen Arbeit der Geschlechter. Seine eigenen Klagen über den Verfall der Organisation der deutschen Musik seiner Zeit hätten ihn stutzig machen und auf die Frage führen können, ob die Komposition nicht auch Rückschlägen ausgesetzt sei. Seit Forkel spukt der Fortschrittswahn in der musikalischen Populärliteratur weiter, und es hält sehr schwer, den Durchschnitt praktischer Musiker davon zu überzeugen, daß, wie große Reiche und Kulturen entstehen und vergehen, auch in den Künsten Flut und Ebbe wechseln, daß an derselben Stelle, die heute einen Höhepunkt bildet, die nächste Generation ein Tal finden kann. Jener (verstorbene) Kantor eines berühmten Schulchores, der von der Aufführung Palestrinas abriet, weil dessen Harmonie „gar zu rückständig" sei, ist leider ebensowenig ein Unikum, wie jener Pianist, der eine Ausgabe des wohltemperierten Klaviers mit der Ungeheuerlichkeit bevorwortet: Bachs Seelenleben sei, mit heutigen Ansprüchen gemessen, noch unentwickelt gewesen.

Wenn auch nicht so stark wie der Forkels, fehlt es auch der Geschichtsauffassung seiner Kollegen im Grunde an jenem echt historischen Sinn, der jedem das Seine läßt. Es fehlt Vertiefung und sympathische Hingabe. Deshalb ist's nicht zu verwundern, daß die Stimmen der Historiker in der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts nur ein äußerst schwaches Echo fanden. Mit dem Gradus von J. Fux (als Huldigung an Palestrina), weiter der Gründung der Londoner Musical Antiquarian Society und Kirnbergers Ausgabe der Psalmen Haßlers sind die wichtigsten hierher gehörenden Daten erledigt.

Nichtsdestoweniger ist durch Frische und Wagemut die Arbeit des 18. Jahrhunderts ein sehr erfreulicher Abschnitt in der Geschichte der Musikhistorie. Als Kinder einer geistig ungewöhnlich regsamen, enzyklopädisch und philosophisch gerichteten Zeit stellen sich diese Historiker sämtlich ein hohes, weites Ziel und suchen ihre Aufgabe aus dem Vollen zu lösen, die Entwickelung womöglich von den ersten Anfängen bis auf ihre eigene Zeit vorzuführen. Aber sie scheitern sämtlich. Martini bleibt bei den Griechen, Forkel im 16. Jahrhundert, der eine am Anfang, der andere in der Mitte des Weges stecken. Die anderen, die bis ans Ende kommen, opfern Vollständigkeit, auch wohl Gründlichkeit. Es war einfach logisch, daß diesen großen, aber verunglückten Anläufen der musikhistorischen Arbeit ein ausgesprochener Kleinbetrieb folgte, der sich auf eng begrenzte Spezialthemen beschränkte. Die Musikhistorie schwenkte damit zugleich in einen Weg ein, der in der politischen und in der Geschichte der bildenden Künste bereits erprobt war, der auch für die Musikgeschichte notwendig war und ihre weitere Entwickelung merklich gefördert hat. Das Spezialistentum, das am Ende der Napoleonschen Ära die Herderschen Geister ablöste, hat seine bleibende Bedeutung für die Entwickelung der musikalischen Geschichtsschreibung schlagend genug erwiesen; der eifrigen Aufklärung einzelner dunkler Punkte verdankt sie fast alles neue Licht, das seit

Forkels Zeit über das Ganze sich ergossen hat, und noch für eine lange Zukunft liegt eine kaum übersehbare Fülle von Aufgaben der Detailforschung vor. Allerdings drohte in Deutschland die neue Ära der Bausteine anfangs mit unaufhörlichen Untersuchungen und Kontroversen über das Pythagoräische Komma und ähnliche Subtilitäten der griechischen Theorie ins Kleinliche und Einseitige zu geraten. Die Überschätzung dieser, in Deutschland mit dem Namen Fr. Driebergs verknüpften Richtung hat lange gedauert und ist vielleicht heute noch nicht ganz überwunden, ihre Alleinherrschaft wurde jedoch noch zu rechter Zeit gebrochen. Schon 1821 versucht es der Engländer Busby wieder mit einer General History of music, einem kuriosen Produkt nationalen Übereifers, das den ersten englischen „Doktor der Musik“' den Kontrapunktisten Hanboys, als die Grundveste des Mittelalters behandelt. Wichtiger wurde R. Kiesewetters, durch die Trennungsabsichten der Belgier und Holländer veranlaßte Preisarbeit über „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (1826). Sie erschloß die musikalische Landesgeschichte. Eine ebenfalls neue Arbeitsbahn, die biographische, brach 1828 Baini mit der Beschreibung von Palestrinas Leben und Werken, und schon im Jahre darauf erfolgte die Aufführung der Matthäuspassion Seb. Bachs durch F. Mendelssohn. Diese Wiederbelebung S. Bachs als Meister der großen zyklischen Formen hat auf den musikgeschichtlichen Sinn des 19. Jahrhunderts wie ein Stahlbad gewirkt, durch sie gewann die Musikgeschichte zum zweiten Mal das große Los und erlebte eine ähnlich reiche Blütezeit, wie sie einst der Einführung der Oper gefolgt war. An der Spitze dieser neuen Periode steht K. von Winterfeld mit seinem Hauptwerk: „Der evangelische Kirchengesang“ etc., das ein kurz vorher von Kiesewetter mit der Monographie über „Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“ etc. betretenes Arbeitsgebiet von unerschöpflicher Ausdehnung, die systematische Musikgeschichte, zur allgemeinen Geltung brachte. Seit Winterfeld ist der Betrieb der Musikgeschichte dauernd im Aufschwung geblieben und die Zahl ihrer Diener ebenso gewachsen, wie die der wissenschaftlich stichhaltigen Leistungen. Lange hat die Biographie die Führung gehabt, dank Jahn, Chrysander, Spitta, Thayer, Pohl. Aber auch die systematische Musikgeschichte und die Landes- und Ortsgeschichte beginnen sich neuerdings vielversprechend zu entwickeln. Der rechte Fluß ist auf beiden Gebieten noch nicht gekommen, größere Pläne werden noch zu selten aufgestellt und durchgeführt und zuviel gutes Einzelmaterial verzettelt sich in Zeitschriften. Bei dieser Gelegenheit darf die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß der Ausbau unseres Zeitschriftenwesens noch ziemlich jugendlich aussieht. Mit einem Bach-, Beethoven-, Wagner-Jahrbuch und den Mitteilungen der Mozartgemeinde ist wenigstens der Anfang dazu gemacht, den ganz großen Meistern, an denen die Musik nicht ärmer ist als andere Künste, den schuldigen regelmäßigen Tribut zu entrichten. Zu vermissen bleibt vor allem eine der Musikhistorie ausschließlich gewidmete Zeitschrift; sie würde schon heute als geschäftliches Unternehmen möglich, des nötigen Leserkreises

sicher sein und ein sehr befriedigendes Bild von der Vielseitigkeit der musikhistorischen Tätigkeit unserer Tage bieten.

Das Problem einer erschöpfenden Universalgeschichte hat sich der ersehnten Lösung auch in der neuesten Periode noch entzogen. Auch Ambros und Fétis haben sich mit Stückwerk und mit dem Ruhm begnügen müssen, daß sie ihre Vormänner an Methode und vor allem an Liebe und Respekt vor der Vergangenheit weit überragen und damit den Fortschritt des historischen Sinnes glänzend belegen. Wohl aber ist eine Darstellung der vollständigen Entwickelung der Tonkunst in gedrängter Form zur Zeit möglich. Das zuerst bewiesen und eine Epoche wissenschaftlich einwandsfreier Handbücher der Musikgeschichte eröffnet zu haben, ist das Verdienst Arreys von Dommer.[1]) Es kommt dabei darauf an, ein Vakat nicht zu vertuschen und sich damit zu trösten, daß die Menge der Lücken, der dunkeln und unklaren Stellen in der Geschichte der Musik zwar noch groß, aber doch nicht exorbitant ist. Mit der Geschichte der Medizin z. B. steht's da viel ungünstiger.

Die Hauptförderung haben die Interessen der Musikhistorie in der neuesten Periode dadurch erfahren, daß alte Musik regelmäßig und in großen Partien und Zusammenhängen in Neudruck vorgelegt wird. Daß Bekanntschaft mit den Noten eine Bedingung musikalischer Erleuchtung ist, haben schon die alten Scriptores der Huchaldschen Zeit eingesehen, daß sie die erste ist, hat sich in der theoretischen und historischen Literatur nur allmählich zum Ausdruck bringen lassen, und Jahrhunderte hindurch mußten sich die Freunde der Musikgeschichte mit kleinen Proben praktischer Musik, die in den Worttext eingedruckt wurden, zufrieden geben. Zuerst haben da die Engländer Wandel geschaffen, von Deutschen, die mit der Veröffentlichung ganzer abgeschlossener Stücke vorgingen, ist da wieder K. v. Winterfeld hervorzuheben. Das Eis wurde dann vollständiger durch die alte Bachgesellschaft und durch die ihr folgenden Gesamtausgaben der Werke Händels, Mozarts, Palestrinas, Schützens und anderer großen Komponisten gebrochen und endlich kam der Prozeß zum Abschluß durch die Idee Chrysanders, Denkmäler der Tonkunst aufzustellen. Diese Idee ist zuerst bekanntlich durch die Paléographie der Benediktiner von Solesmes, dann in Deutschland (Preußen und Bayern) und in Österreich seit den neunziger Jahren von Staatsseite durch die Veröffentlichung von „Denkmälern der Tonkunst" im großen verwirklicht worden. Durch diese Denkmäler sind alle, die sich für Musikgeschichte interessieren, in der Lage, unmittelbar an ihre Hauptquellen und Haupttaten, die Kompositionen heranzutreten, und die Geschichte der Musik teilt heute mit der der bildenden Künste den Vorzug, daß ihre Entwickelung der direkten lebendigen Anschauung offen liegt. Dies und die damit verbundene Sicherheit bietet z. B. die politische Geschichte

[1]) Für Herrn Carl Fr. Glasenapp (Das Leben R. Wagners V, 67) ist dieser weit und breit bekannte Schriftsteller: „ein gewisser A. v. Dommer".

nicht. Wer Musikgeschichte als wesentlichen Bestandteil musikalischer Bildung zu begreifen gelernt hat, kann da nur aufs lebhafteste wünschen, daß die Verwertung dieser Denkmäler immer größern Kreisen ermöglicht und daß die dem entgegenstehenden Hindernisse mehr und mehr beseitigt und verringert werden. Der Neudruck alter Musik kommt unmittelbar nur denen zu statten, die lesend hören. Das wird immer nur die Minderheit sein können, die große Masse braucht wirkliche Aufführungen. Diese zu organisieren, wird von jetzt ab eine Hauptaufgabe der Musikhistoriker sein müssen. Und sie ist durchaus nicht so einfach. Die Beschaffung der Geldmittel kann hier übergangen werden, sie ist nicht die größte Schwierigkeit, sondern nach den bisher gemachten Erfahrungen darf man hier auf ein starkes Interesse des Publikums rechnen, sobald ihm alte Musik nur wirkungsvoll, in ihrer Eigenheit und ihrer Gestalt überzeugend geboten wird. Da aber hapert's. Niemand, und sei er ein noch so bedeutender Künstler, wird alter Musik allein von den Noten aus gerecht, sondern dazu gehört Bekanntschaft mit den Aufschlüssen, die die Literatur der Entstehungszeit und die spätere Forschungen über die Lebensbedingungen der Werke geben. Wer sie in den Wind schlägt, wird die alte Musik leicht mißhandeln. Und das kann man tagtäglich erleben. Noch immer wird Bach ohne Akkompagnementstimme aufgeführt, man spielt Händels Blacksmith-Variationen auf dem Flügel statt auf dem Klavichord, läßt die heroischen Altpartien seiner Oratorien von Frauenstimmen singen, man schleppt Schützsche Passionen ins Konzert, kurz man begeht Unterlassungs- und Entstellungssünden gegen die alten Werke, deren Aufzählung ein Leporelloregister ergeben würde. Oder aber: man kümmert sich nicht um alte Musik und läßt Denkmäler Denkmäler sein. Wenigstens in Deutschland, dem alten Hauptsitz der Musikhistorie, ist's so. Da Besserung zu schaffen, ist eine der nächsten Zukunftsaufgaben ihrer Vertreter und das förderlichste Mittel ein Druck auf die Musikschulen, der bei den vom Staat unterhaltenen, subventionierten oder konzessionierten wohl möglich ist. Die zukünftigen Spitzen der praktischen Musik Deutschlands müssen auf Muster des Auslands wie August Gevaert, Hubert Parry, Vincent d'Indy hingewiesen und es muß auch allgemeiner klar gemacht werden, daß wir schon heute in der Popularisierung musikwissenschaftlicher Arbeiten von Frankreich überholt sind. Das bedeutet aber letzten Endes eine Einbuße geistiger Macht und nationalen Ansehens.

Es gilt also für die nächste Zukunft eine eifrigere und wohlorganisierte Verwertung der Denkmälerarbeit, ihre Einführung in die Praxis. Dabei brauchen wir uns um den ästhetischen Wert der alten Werke nicht zu viel Sorge zu machen. Man malt heute auch keine Märtyrerbilder mehr, aber man stellt die alten in Galerien auf. So ist's auch bei der Aufführung alter Musik eine Hauptsache, sie an die richtige Stelle zu bringen, sinnvoll auszuwählen und einzureihen. Meßsätze und Madrigale z. B. zusammengestellt, bilden Mischmasch.

Für die Denkmälerarbeit aber bleibt noch ein Zweites zu tun. Sie muß international, es muß dafür gesorgt werden, daß ein Land wie Italien, dem der Vortritt gebührt, nicht beiseite steht. Wie die hier vorliegenden, tief mit Verfassungszuständen und Staatsauffassung verflochtenen Schwierigkeiten sich beheben lassen, kann in der Kürze nicht entschieden werden. Es muß genügen, auf den Punkt aufmerksam zu machen und nochmals zu betonen, daß die Hauptkraft der musikhistorischen Arbeit für die nächste Zeit der Vervollständigung und der Nutzbarmachung des Anschauungsapparats gewidmet werden muß. Erreichen wir nach diesen beiden Richtungen die nötige Höhe, so dürfen wir bestimmt darauf rechnen, daß die musikgeschichtliche Bildung Gemeingut aller derer wird, die in der Musik mehr sehen als bloßen sinnlichen Genuß.

Kritischer Anhang.

Neue Beiträge zur mittelalterlichen Musik.

Besprochen von

Johannes Wolf.

Gastoué, Amédée. Les Origines du Chant Romain. L'Antiphonaire Grégorien. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1907.

Thibaut, Le P. J. Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Eglise Latine. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1907.

Gastoué, Amédée. Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France. Paris, Marcel Fortin et Cie., 1907.

Rebours, Le P. J. B. Traité de Psaltique. Théorie et Pratique du Chant dans l'Eglise Grecque. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1906.

Villetard, Office de Pierre de Corbeil, improprement appelé «Office des Fous». Texte et Chant publiés d'après le Manuscrit de Sens (XIIIe siècle) avec introduction et notes. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1907.

P. Aubry et **A. Gastoué**. Recherches sur les «Tenors» latins dans les motets du treizième siècle d'après le Manuscrit de Montpellier. Paris, Honoré Champion, 1907.

Aubry, Pierre. Recherches sur les «Tenors» français dans les motets du treizième siècle. Paris, Honoré Champion, 1907.

Aubry, Pierre. Estampies et Danses Royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge. Paris, Librairie Fischbacher, 1907.

Aubry, Pierre. La Rythmique Musicale des Troubadours et des Trouvères. Paris, Honoré Champion, 1907.

Von jeher hat die Musik des Mittelalters auf die Franzosen eine besondere Anziehungskraft ausgeübt. Vornehmlich war es der gregorianische Gesang, welcher seit der Zeit Dom Jumillacs (1673, La science et la pratique du plain chant) zu immer neuer Forschungsarbeit anreizte und erlesene Kräfte zu seiner Klarstellung wachrief, besonders seitdem ein festerer Boden durch die Sammlungen kirchenmusikalischer Traktate des Mittelalters gegeben war, wie sie in den Scriptores ecclesiastici der Gerbert und Coussemaker vorliegen. Nur wenige bedeutende Namen wie Danjou, Lambillotte, Vincent, Tardif, Raillard und vor allem Nisard seien erwähnt. Einen gewaltigen Aufschwung nahm die Forschung durch die Arbeiten der Benediktiner von Solesmes mit Mocquereau und Pothier an der

Spitze. Durch ihr vergleichendes Quellenstudium wurde die melodische Linie, welche besonders im 16. Jahrhundert durch die Editio Medicaea starke Änderungen erfahren hatte, wieder richtiggestellt. Aber die Tonschrift der kirchlichen Gesänge, die Neumen, in ihrer Bedeutung so weit zu klären, daß sie uns unverhüllt die kirchliche Gesangspraxis der früheren Jahrhunderte erkennen lassen, ist ihnen ebensowenig gelungen, wie Forschern von dem Ansehen eines Coussemaker, Fétis, Houdard, Dechevrens, Fleischer und anderen. Fast allgemein hat sich die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß die Neumen die melodische Bewegung nur in groben Zügen geben und Intervallenbedeutung ihnen fremd ist. Zu sicheren Ergebnissen glauben dagegen die Forscher hinsichtlich des Rhythmus gelangt zu sein. Die stattliche Zahl der rhythmischen Theorien läßt aber unschwer erkennen, daß die Klarheit, welche gerade jetzt angesichts der Reform der Gesangbücher erwünscht wäre, noch nicht erreicht ist. Nach wie vor bleiben offene Fragen diejenigen nach Herkunft und Bedeutung der Tonzeichen. Nach wie vor harren Aufgaben wie Ursprung und Entwickelung der kirchlichen Gesangsformen und des römischen Kirchengesangs allgemein der Lösung, welche um so schwerer zu geben ist, als die praktische Überlieferung erst spät einsetzt und dann nicht restlos zu deuten ist. Immer dringender erweist sich die Notwendigkeit, die offenen Fragen nicht einseitig vom Standpunkte des abendländischen Kirchengesangs aus zu lösen, sondern auch den Einfluß des Orients und der byzantinischen Musik, welcher sich schon äußerlich seit der Zeit Alcuins in der Terminologie geltend macht, heranzuziehen.

Bei diesen Lücken setzt eine Gruppe jüngerer französischer Musikgelehrter ein, deren Forschungsergebnisse seit 1906 unter dem Obertitel Bibliothèque musicologique im Verlage von Alphonse Picard et Fils in Paris erscheinen. Die Sammlung, als deren spiritus rector der tüchtige französische Musikforscher Pierre Aubry zu erkennen ist, stellt ohne Beschränkung des zu behandelnden Stoffes auf ein bestimmtes Gebiet oder eine bestimmte Zeit strengste historische und philologische Forschung als einzige Richtschnur hin, um der feuilletonistischen Produktion auf musikgeschichtlichem Boden in Frankreich entgegen zu arbeiten. Nicht besser als mit den Arbeiten der Gastoué, Rebours, Thibaut, Villetard konnte diese Sammlung eingeführt werden.

Amédée Gastoué, ein auf dem Gebiete des gregorianischen Gesanges anerkannter Forscher, handelt „über den Ursprung des römischen Gesanges". Liegen auch bereits Spezialarbeiten vor allen von Gevaert und Peter Wagner vor, so gilt es doch noch, so viele dunkle Strecken zu durchmessen und zu erhellen, daß der einzelne es nicht vermag, volle Klarheit zu schaffen. Der Zusammenhang der ältesten christlichen Gottesdienste mit dem jüdischen Tempeldienst wird überzeugend dargelegt und gezeigt, daß an den Feiern der Juden festgehalten und das alte Gefäß nur mit neuem, christlichen Geiste erfüllt wird: Erinnerungen an Jesus werden eingeflochten, das Abendmahl vornehmlich der Abendfeier eingegliedert. Das Psalmenlied spielt wie bei den Juden eine große Rolle; zuerst im Wechsel von Solisten und Chor vorgetragen, wird es später im 4. Jahrhundert, gleichwie in der jüdischen Sekte der Therapeuten in Alexandria, wechselchörig gesungen. Im ältesten christlichen Kirchengesange wechselten wie im jüdischen Recitativ und Vokalise beim Vortrag der heiligen Schrift einander ab. Die Melismen an den Interpunktionsstellen wurden indes bei den Juden nur durch konventionelle Zeichen angedeutet. Wie geartet diese bei Juden und Judenchristen der ersten Jahrhunderte waren, können wir aus den erhaltenen Vokalisen der Gnostiker schließen. Zum Ausdruck gelangen letztere durch die Vokale. Da mit ihnen nach den gnostisch-symbolistischen Anschauungen die Gottheiten in Verbindung gebracht werden, so gestaltet sich ihr Gebrauch zu einem gottgefälligen Werk. Derartige Vokalisen wurden zu Zauber- und Beschwörungsformeln und als solche von der Kirche bekämpft. Trotzdem haben sich einige dieser magischen Papyri erhalten. Der Vergleich mit dem ältesten lateinischen und byzantischen Gesange macht die Verwandtschaft offenbar; hier

wie dort ein Wechsel von Rezitation und Vokalise. Mit Hilfe dieser magischen Tonformeln leuchten wir hinein in die Gesangspraxis der ersten Jahrhunderte.

Der christliche Gesang entwickelt sich, wie der jüdische nach der Zerstörung Jerusalems, unter dem Einflusse der griechisch-römischen Kultur und Sprache. Deutlich tritt dies in der Theorie der abendländischen Musik zutage. Die Musiklehre, wie sie Cassiodor seinen Mönchen übermittelt, zeigt ganz griechisches Gepräge. Griechische Tonarten herrschen noch bis nach der Zeit Gregors des Großen, ähnlich die Rhythmik. Wie verwandten Geistes griechische und kirchlich-lateinische Melodik sein konnten, zeigt der Vergleich der Antiphone Hosanna filio David aus dem Officium des Palmsonntages mit jenem Skolion des Seikilos auf der zu Tralles in Kleinasien gefundenen Grabsäule.

Es ist angezweifelt worden, daß die Christen in den ersten Jahrhunderten der Verfolgung sich des Gesanges bedient hätten, weil dadurch ihre Zusammenkünfte ruchbar geworden wären. Aber der Brief des Papstes Klemens aus dem 1. Jahrhundert, nach welchem Psalmgesang und Schriftlesung die Hauptstücke der christlichen Andachtsübungen waren, und auch der Bericht des Plinius zeugen dafür, um nur ein Paar der wertvollsten Belege herauszugreifen.

Wie das Griechische in die jüdischen Gottesdienste eindrang, so wurde es auch die christliche Kultursprache bis zum 3. Jahrhundert. Erst mit den Päpsten Zephirianus, Callistus, Urbanus entwickelte sich die lateinische Liturgie. Aus der morgenländischen Kirche wird der antiphone, wechselchörige Vortrag der Psalmen übernommen, von den griechischen Christengemeinden in der Zeit zwischen 348 und 358. Auch andere Formen wie die kleine Doxologie finden mit dem Hymnus aus dem Orient ihren Weg in den Okzident. Allenthalben werden hier im 4. Jahrhundert die Liturgien festgelegt; in Mailand unter Ambrosius, in Rom unter Damasus mit Hilfe des heiligen Hieronymus, in Konstantinopel durch Chrysostomus. Ambrosius findet im Abendland als erster die Formel für den volkstümlichen Hymnus. Schon die Tatsache, daß die alten Hymnen keine eigenen Melodien haben, weist auf ihre Entstehung aus dem hirmos hin, dessen Charakteristikum es ist, daß sich derselben Melodie die verschiedensten Texte anzupassen vermögen, da es bei ihm nur auf die Zahl der Akzente ankommt. Eigene Melodien haben die Hymnen erst seit dem 6. bis 7. Jahrhundert.

Mit dem Ausbau der Liturgie, unter deren ältesten Formen noch das Gloria zu erwähnen wäre, das in erster Zeit dem Bischof für den Morgengottesdienst vorbehalten war, zeigt sich die Notwendigkeit, den Psalmengesang einzuschränken. Statt ganzer Psalmen werden nunmehr nur ein oder zwei Psalmenverse gesungen. Im 5. Jahrhundert kommt das Alleluia in die römische Osterliturgie. Die Masse der Gesänge wächst unaufhaltsam; eine feste Ordnung wird dringendes Gebot. Dahingehende Bestrebungen lassen sich seit der Zeit der Päpste Damasus und Cölestin (422—39) verfolgen. Besondere Tätigkeit in dieser Richtung entfalten die Päpste Leo (440—61), Gelasius, Symmachus, Hormisdas, Bonifacius, bis schließlich die Tätigkeit Gregors des Großen einsetzt.

Gegen Gevaert verteidigt Gastoué Gregor den Großen als den bedeutenden Reformator der Kirchenmusik. Er zeichnet den Werdegang dieses Kirchenfürsten unter nachdrücklicher Betonung seiner musikalischen Betätigung, stellt alle jene Zeugnisse von Männern wie Johannes Diaconus, Leo IV., Amalarius, Beda, Egbert zusammen und beleuchtet sie auf ihre Glaubwürdigkeit und ihren Wert hin. Besondere Beweiskraft mißt er dem die Reformtätigkeit berührenden Briefe Gregors an den Bischof Johann von Syrakus vom Oktober 598 und dem Epitaph des Papstes Honorius († 638) bei, worin dieser im Hinblick auf den Kirchengesang als Nachfolger Gregors gefeiert wird. Auch die Zeugnisse Bedas und Egberts erscheinen in Gastoués Beleuchtung zwingend. Die Bestimmung Gregors, daß der kirchliche Gesang nur der niederen Geistlichkeit bis zum Subdiakon vorbehalten bleiben sollte,

verliert in Gastoués Darstellung die Spitze gegen die Musik. An der Gründung der schola cantorum durch Gregor hält der Verfasser fest.

Praxis und Theorie müssen in gleicher Weise herhalten, um zum Verständnis des Wesens des Chorals zu führen. Dankenswert ist der Abriß mittelalterlicher Musiktheorie bis etwa 1100, welchen Gastoué gibt. Mit kurzen Worten charakterisiert er die Bedeutung jedes Theoretikers und weist seine Werke auf. Die Behandlung der Hauptkapitel mittelalterlicher Musiktheorie schließt sich an. Was die Tonalität angeht, so erweist er, daß die ältesten Offizien den antiken griechischen Tonarten gehorchen und daß das System der acht Kirchentonarten, ein ursprünglich Fremdes, dem sich keineswegs alle Melodien unterwerfen, sich bereits in der Zeit Gregors des Großen durchgesetzt zu haben scheint. Die Verlegenheit des Mittelalters den Kirchentonarten gegenüber erkennen wir ja hinlänglich an der Aufstellung von toni mixti und commixti, perfecti, imperfecti und plusquamperfecti als Hilfstruppen zu authentici und plagales.

Ursprünglich diatonisch, blieben der kirchlichen Melodie Chromatismen nicht fern. Ja auch Vierteltöne lassen sich in vorguidonischer Zeit feststellen, worauf schon Peter Wagner hingewiesen hat.

Jene Akzenttonschrift, aus welcher sich die Neumen und damit unsere heutige Notation entwickelt hat, ist schon in dem alten Byzantiner Codex Ephraemi des 6. Jahrhunderts nachzuweisen, der uns noch beschäftigen wird. Damit scheint der byzantinische Ursprung der Neumen verbürgt, wofern kein älteres lateinisches Denkmal dieser Notation auftaucht. Die Hauptphasen der Entwickelung der Akzent- wie auch der Buchstabentonschrift seit der von Boethius bei der Monochordteilung gebrauchten Reihe a—p werden festgelegt.

Hinsichtlich der Rhythmik macht Gastoué Front gegen die mensurale Ausdeutung von Guido, Micrologus cap. 15 und erweist sich als Anhänger der Lehre der Benediktiner von Solesmes. Seine Ausführungen über den Aufbau der gregorianischen Melodien an Hand der Theorie und des Notenbildes guter Handschriften sind nicht ohne Interesse. Ehrlich bemüht sich Gastoué aus den vielen kleinen überallher zusammengesuchten Notizen eine Entwickelungsgeschichte der Gottesdienste zusammenzustellen. Offen gesteht er die Unmöglichkeit zu, für die Zeit von Damasus bis Gregor alle Einzelheiten der Entwickelung des officium historisch zu belegen. Seine Bemerkungen über das gregorianische Repertoire, welches er seinen einzelnen Abschnitten nach bespricht, verdienen alle Beachtung, ebenso seine Ausführungen über die liturgischen Bücher, die unter den mannigfaltigsten Bezeichnungen auftreten: als cantus anni circuli, responsale, responsarius, antiphonarium, responsoria sive antiphonae per anni circulum, liber gradualis, Graduale, Sacramentarium, Pontificale, Agenda mortuorum. Besondere Aufmerksamkeit lenkt er auf die vor dem 9. Jahrhundert liegenden liturgischen Bücher ohne Noten. Eine fleißige Aufstellung der liturgischen Gesangbücher von den ältesten in Monza, Mailand, Rom, Monte Cassino, Lucca, Rouen, Paris, Cluny, Dijon, Winchester, Echternach, St. Emmeran, St. Gallen bis hin zu den ersten diastematischen in Paris, Tours, Chartres wird gegeben. So bietet das Werk in allen Fragen des gregorianischen Chorals Treffliches und Wissenswertes und fördert durch Beibringung neuer und anderer Beleuchtung bekannter Momente wesentlich unsere Erkenntnis seines Werdegangs und seines Wesens.

Der Streit über die rhythmische Bedeutung der Neumen führte Thibaut zu den Untersuchungen über den Ursprung derselben. Seine Einzelforschungen, die in den verschiedensten Fachzeitschriften erschienen sind, vereinigte er zu jenem Werke: „Über den byzantinischen Ursprung der Neumen der lateinischen Kirche“, welches als dritter Band der musikwissenschaftlichen Bibliothek vorliegt.

Hatte Fétis auf den Ursprung der Neumen aus den angelsächsischen Runen geschlossen und war Nisard für ihre Herkunft aus der römischen Kurzschrift, den tironischen

Noten, mit den Elementen Punkt und Virga eingetreten, so bekennt sich Thibaut mit Coussemaker, Schubiger, Pothier, Fleischer und der neuen Forschung überhaupt zur Ansicht von ihrer Ableitung aus der Akzentlehre der Alten und ihrem Zusammenhange mit der Cheironomie. Die nach dem Orient führenden Fäden der Entwickelung, welche bereits Fleischer bloßzulegen begonnen, verfolgt Thibaut mit allem Eifer. Der byzantinische Einfluß auf die abendländische Musik, der keinem Kenner der Musikverhältnisse des 8. bis 10. Jahrhunderts ein Geheimnis bleiben konnte, macht sich auch auf dem Boden der Notation geltend. Die recitativische, sogenannte ekphonetische Tonschrift der Byzantiner, welche seit dem 6. Jahrhundert in der bereits erwähnten Ephraemi-Handschrift (Paris, Bibl. Nat. anc. f. gr. 9), die Tischendorf als Grundlage seiner Bibelausgabe diente, nachweisbar ist, scheint im 8. Jahrhundert ihren Einzug in das Abendland gehalten zu haben. Erwähnt sei, daß die Urteile über den Umfang der Neumierung des Ephraemi Codex bei Thibaut und Gastoué abweichen. Die genauere Untersuchung scheint von letzterem erfolgt zu sein. Die Herkunft der hier angewendeten Zeichen (/ \) aus den prosodischen Akzenten der Griechen, die Richtigkeit des alten varronischen Satzes Musica cuius imago prosodia, offenbart ein aus dem 10. bis 11. Jahrhundert stammender Codex des Klosters Leimon auf Lesbos. Die auf die Lektion der heiligen Schrift angewendete Akzentschrift der Massoreten, die Neginoth, hält Thibaut nach Ausweis der Handschriften für jünger als die ekphonetische, sie kann also dieser nicht als Vorlage gedient haben. Über den Gebrauch der Rezitations-Zeichen, welche sich an den syntaktischen Einschnitten meist am Anfang und Ende, aber auch in der Mitte der Glieder finden, und über ihr Verhältnis zu einander entwickelt Thibaut eine Reihe von Regeln, welche aber eine Lösung derselben nicht herbeiführen.

Eine spätere Entwickelungsstufe der ekphonetischen Notation aus der Zeit, da die Fülle der neu entstehenden Hymnen die Niederschrift ihrer Melodien notwendig machte, ist die konstantinopolitanische. Aus ihr haben sich, das ist der Hauptsatz der Thibautschen Arbeit, alle neumatischen Tonschriften des christlichen Morgen- und Abendlandes, wie die armenische, georgische, syrische, römische und die hagiopolitische, entwickelt. Für die konstantinopolitanische Notation legen neben einem Denkmal mit griechischem Texte vor allem solche mit bulgarischem und russischem Zeugnis ab. Bekanntlich haben Bulgaren und Russen neben vielem anderen Kulturgut mit Glauben uud Liturgie auch die Notation von Byzanz entlehnt. Diese Tonschrift mit ihren energischen, gedrungenen Zeichen behielt ihre Bedeutung bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Dann machte ihr aber die hagiopolitische Notation, die Tonschrift der heiligen Stadt, welche nach ihrem vermeintlichen Erfinder Johannes Damascenus († 749) auch damascenische genannt wird, bei Griechen und Bulgaren den Garaus, während die Russen noch die alte Tonschrift bewahrten. Schwer ist es, über diese zur Klarheit zu gelangen, da nur wenige Quellen für sie zeugen und keine theoretische Erörterung auf uns gekommen ist. Ihr Ursprung aus der ekphonetischen und ihre Weiterentwickelung in der damascenischen Notation ist aber evident. Auch für letztere liegt nur geringes Quellenmaterial vor, denn sehr bald setzen die Reformbestrebungen ein, welche Johannes Koukouzeles der Ältere (um 1200) und die Meister des 13. und 14. Jahrhunderts mit der Tonschrift vornahmen. Diesen Notierungssystemen stehen wir günstiger gegenüber, da sich von ihren Prinzipien viel in die neugriechische Notation hinübergerettet hat, wie sie im Anfange des 19. Jahrhunderts durch Chrysanthos von Madita festgelegt worden ist, und eine ganze Reihe von Enchiridien und Papadiken unsere Lösungsversuche unterstützen. Eine hübsche Aufstellung solcher Handbücher, welche aber von Thibaut noch wesentlich vervollständigt worden ist, lieferte Papadopoulos Kerameus in Krumbachers byzantinischer Zeitschrift. Wir lernen in der damascenischen Notation eine Intervall-Tonschrift kennen. Ihre Erfindung wird nach gewöhnlicher Tradition dem heiligen Johannes von Damaskus und dem heiligen Cosmas zugeschrieben. 24 Zeichen, von denen einige nach Ausweis der Enchiridien mit der Cheironomie zusammenhängen, umfaßt ursprünglich die hagiopolitische

Notation, wie das Alphabet Buchstaben und der Tag Stunden. Ihre Erklärung erfolgt unter diesem Bilde: Wie Gott zuerst den Körper Adams aus Erde formte und ihm hernach lebendigen Odem einblies, so schuf auch der Schöpfer der Zeichen zuerst die Körper (somata), hierauf die Geister oder Hauche (pneumata). Der Körper ist dem Geist unterworfen und nicht umgekehrt. Sind beide vereint, so bewegt sich der Mensch, überlegt und erfüllt, was ihm gut scheint. Ohne den Geist ist er tot und im Zustande der Trägheit. Das gleiche Verhältnis besteht auch zwischen den Ganztönen (somata) und den Geistern oder Hauchen (pneumata). Pneumata und somata sind unzertrennlich. 15 Zeichen für Ganztonschritte auf- und abwärts stehen 4 pneumata für Terz- und Quartschritt auf- und abwärts und in Parallele mit den 5 Sinnen des Menschen 5 Halbtonschritte (*αἰσθήσεις*) gegenüber. Dieses Material von Zeichen wird in 2 Gruppen geschieden, deren eine die tönenden, deren andere die sogenannten tonlosen oder großen Zeichen oder großen Hypostasen umfaßt. Auch klingende Zeichen können zu tonlosen, zu Hypostasen werden. Daß diese neben Vortrag und Mensur auch die Verzierung zum Ausdruck bringen, hat erst jüngst Hugo Riemann gezeigt: tonlos heißen sie deshalb, weil sie als Ziernoten bei der Abmessung der Intervallschritte der Hauptnoten und bei der Mensur nicht in Anschlag gebracht werden. Die vielen Zeichen für denselben Intervallschritt unterscheiden sich durch verschieden nuancierten Vortrag. Durch eigene Zeichen sind also nur die Intervallschritte Sekunde, Terz, Quarte auf- und abwärts vertreten. Alle übrigen Fortschreitungen werden ähnlich der mittelalterlichen Musiktheorie der lateinischen Kirche und ähnlich der Notation des Hermannus Contractus durch Zusammensetzung und Übereinanderstellung der Grundzeichen gewonnen. Hierbei müssen die Terz- und Quartschritt bezeichnenden pneumata über den Anfang oder die Mitte der somata-Zeichen gestellt werden. Merkwürdig kontrastiert die Deutung hypsele und chamele als Quartschritt auf- und abwärts mit der Auslegung der gleichen Zeichen als Quintintervall in der von Fleischer behandelten byzantinischen Notation des 14. bis 18. Jahrhunderts sowie in der neugriechischen des Chrysanthos von Madita.

Aber nicht allein der Summierung der Intervalle wegen, sondern auch zur Bezeichnung der Auszierung des Gesanges werden auf- und absteigende, tönende und tonlose Zeichen über, unter und neben einander gesetzt. Für diese Verbindungen gelten bestimmte Regeln, von denen zwei der wesentlichsten hier Platz finden mögen:

1) Somata in ihrer Zusammensetzung mit pneumata werden aphon, tonlos.
2) Aufsteigende Somata unter absteigenden ordnen sich den letzteren unter und verlieren ihre Bedeutung als Hauptnoten.

So legt Thibaut in kurzen Zügen das Wesentlichste der konstantinopolitanischen und hagiopolitischen Tonschrift klar. Seine Beispiele sind nicht ganz ohne Fehler. Die konstantinopolitanische Notation bildet für ihn die Grundlage der Tonschriften aller christlicher Bekenntnisse: der armenischen, deren Einführung dem Wardapet von Daron Khatchatour (12. Jahrhundert) zugeschrieben wird und deren Wesen sich bis in die letzten Jahrhunderte unverändert erhalten hat, der georgischen, syrischen, der syro-melchitischen, deren Nachweis erst in den letzten Jahren gelungen ist, und auch der lateinischen. Jene versifizierten Neumentabellen, wie sie uns seit dem 9. Jahrhundert in den Codices des Klosters Mürbach, des Vatikans und aus vielen anderen Bibliotheken bekannt sind:

Epiphonus, Strophicus, Punctus, Porrectus, Oriscus,
Virgula, Cephalicus, Clivis, Quilisma, Podatus,
Scandicus, Salicus, Climacus, Torculus, Ancus
Et pressus minor et maior, non pluribus utor.

überliefern uns das Material der Grundzeichen der lateinischen Neumation, welches nahezu vollkommen mit jenem der konstantinopolitanischen und der armenischen Notation übereinstimmt. Auf die Kongruenz der letzteren mit den griechischen Prosodien hat ja schon

Fleischer im ersten Bande seiner Neumenstudien hingewiesen. Wie die Formen, so verleugnen auch einzelne Namen der lateinischen Neumation nicht ihren Zusammenhang mit der byzantinischen Terminologie: ich erinnere nur an kylisma = quilisma. Während aber die konstantinopolitanische Notation sowohl Intervall- als auch Rhythmus-Bedeutung hat, geht erstere dem Okzident offenbar bei der Übernahme verloren. Eine Etymologie der lateinischen Neumenbezeichnungen und eine kurze Übersicht über die Weiterentwickelung bis hin zu den Neumen auf Linien in der Zeit Guidos schließt Thibauts Werk ab. Als Anhang sind 28 treffliche Faksimilien beigegeben, welche uns den Zusammenhang der Notationen christlicher Bekenntnisse des Orients und Okzidents aufs glücklichste veranschaulichen. Thibauts Buch bietet keine eingehende Darlegung der verschiedenen Phasen der Entwickelung der byzantinischen Notation. Nur im Groben werden die Umrisse herausgehauen, deutlich genug, um das erkennen zu lassen, was zu zeigen dem Verfasser am Herzen liegt, den Ursprung der lateinischen Neumation aus der byzantinischen.

Auch Gastoués Arbeit im «Mercure musical», Jahrgang III Nr. 8, ist nur als Skizze anzusehen, welche die Entwickelung der byzantinischen Notation bis zur Reform des Johannes Konkouzeles des Älteren umgreifen will. Die späteren Entwickelungsstufen, die Bestrebungen des Manuel Chrysapes im 16. Jahrhundert, die neue Methode des Petrus Peloponnesius, Lampadarius der großen Kirche zu Konstantinopel († 1777), der Reformvorschlag Gregors von Kreta († 1816) und schließlich das bis in die Gegenwart wirksame System seines Schülers Chrysanthos von Madita († 1843) werden nur im historischen Abriß und, was den letztgenannten Autor anbetrifft, gelegentlich in Tabellen berührt. Diese Studie ist von neuem abgedruckt als Einleitung zu desselben Verfassers „Katalog byzantinischer Musikhandschriften der Pariser Nationalbibliothek und der öffentlichen Bibliotheken Frankreichs“, der in den Veröffentlichungen der Ortsgruppe Paris der I. M. G. erschienen ist. In den wesentlichen Punkten stimmt Gastoué mit Thibauts Forschung überein. Wo er über dessen Forschungsgebiet hinausgeht, ist er bereits durch Fleischers und Rebours' Spezialarbeiten überholt. Wertvoll sind seine tabellarischen Vergleiche der einzelnen Entwickelungsphasen der byzantinischen Notation. In der Ausdeutung der Tonzeichen läßt Gastoué einige merkwürdige Abweichungen von den übrigen Forschern erkennen; so, wenn er das kentema als ein eine Stufe aufwärts schreitendes Intervall, die hypsele einfach als Quarte, die bareia und syrma als zwei Stufen abwärts schreitende Intervalle deutet. Dankenswert sind die in verschiedenen Notationen und verschiedenen Versionen originaliter und in Übertragung mitgeteilten Tropare des heiligen Sophronius von Jerusalem (7. Jahrhundert) und der Äbtissin Kassia (8. Jahrhundert) sowie die übrigen in moderner Übertragung vorgelegten Tropare und Hirmi.

Der zweite Teil des Gastouéschen Werkes läßt uns ahnen, welcher Reichtum von Denkmälern byzantinischer Musikpraxis mangels Kenntnis der Notation bisher ungehoben dalag. Birgt doch die Pariser Nationalbibliothek allein 65 Lektionare und 83 Gesangbücher verschiedenster Art, wozu noch ein Gesangbuch der Bibliothèque Ste Geneviève und 5 Lektionare aus Besançon, Carpentras und Chartres kommen. Die Einteilung des vorliegenden Materials in die Rubriken Lektionare, Gesangbücher, Alte Feste, Repertoire (I Lektionare; II Gesangbücher, Traktate, nach Schreibschulen geordnet), signierte und unsignierte Handschriften, Melurgen, ist übersichtlich und lobenswert, die folgende nochmalige laufende Registrierung fach- und sachgemäß. Auch in diesem Werk machen uns wieder einige beigegebene Tafeln mit den Haupttypen der byzantinischen Notation bis in die neuere Zeit bekannt.

Die letzte Entwickelungsphase der byzantinischen Tonschrift auf abendländischem Boden, bisher vor allem aus Werken von Villotean und Bourgault-Ducoudray bekannt, behandelt Rebours in seinem Traité de Psaltique — „Theorie und Praxis des Gesanges in der griechischen Kirche“, ein Schul- und Propagandawerk, welches in seinem ersten

Teile Schritt für Schritt die Notation der Neugriechen entwickelt und die gewonnenen Kenntnisse an Beispielen übt. Die von ihm dargestellte Notation ist jene, welche Chrysanthos von Madita auf Anregung seines Lehrers Gregors von Kreta, die zwecklosen großen Hypostasen zu eliminieren, nach gemeinsamen Versuchen mit Gregor und Chourmousios 1821 und 1832 vor die Öffentlichkeit stellte. Trotz kühner und rücksichtsloser Änderungen ist die alte Notation in ihren Grundzügen erhalten. Das Zeichenmaterial und seine Einteilung entspricht im wesentlichen dem des Mittelalters. Anwendung findet es auf das Tonmaterial, welches von d bis d mit den Silben *πα, βου, γα, δι, κε, ζω, νη, πα* belegt wird. Der Ausgangspunkt der Intervallmessung wird durch die die Tonart und deren Finalis festlegenden Martyrien gekennzeichnet. Die einfachen Zeichen für Sekund-, Terz- und Quint(?)-Fortschreitung auf- und abwärts lassen durch Übereinanderstellung die übrigen Intervalle entstehen. Ist z. B. das Zeichen für das Erheben der Stimme um eine Stufe —, um 2 Stufen ⸜ und um 4 ∠, so bedeutet ∠⸜— einen Aufstieg um $1 + 2 + 4 = 7$ Stufen, d. h. eine Oktave. Die gleiche Wirkung hat auch ∠⸜—, während ein an das Ende eines aufsteigenden Zeichens oder unter dasselbe gesetztes anderes aufsteigendes ersteres annulliert, so daß z. B. —∠⸜ ebenso wie —∠⸜ nur einen 6 Stufen aufwärts gehenden Schritt, also ein Septimen-Intervall darstellt. Wie früher, verliert ein aufsteigendes Zeichen im Verein mit einem absteigenden oder einem sonst die Wiederholung derselben Tonstufe charakterisierenden ison seinen Wert, wie einst wird ein jedes soma durch ein rechts daneben gesetztes pneuma annulliert.

Zu den Intervallzeichen treten Pausenzeichen wie die siope, dynamische Zeichen wie der stauros, rhythmische wie die haple und das klasma; die haple ein Punkt, der den Grundwert eines jeden Zeichens als einer Maßeinheit um so viel Maßeinheiten vergrößert, wie oft er sich unter dem Zeichen gesetzt findet, das klasma ein Häkchen, welches über oder unter eine Note gesetzt, ihrem Werte eine Maßeinheit hinzufügt. Ähnlich werden für die verschiedensten Rhythmen Zeichen eingeführt; die alten rhythmischen Figuren gorgon und argon bekommen bestimmte rhythmische Funktionen. Kurz, Altes mischt sich mit Neuem, alter Wein wird in neue Schläuche gefüllt. Interessant ist das Kapitel der Modulationen, welches darlegt, daß mit einzelnen Zeichen guttural und nasal ausgeführte kleine Melismen verbunden sind, wie bei der petaste. Einzelne der hier vorgelegten Beispiele vermögen Riemanns Auslegung der aphona zu stützen.

Merkwürdig sind die Tongeschlechter der Neugriechen, nicht unbeeinflußt, wie Rebours meint, von der Musik der Muselmanen. Das diatonische geht nach ihrer Meinung aus dem Pentachordsystem, das enharmonische aus dem Tetrachordsystem und das chromatische aus dem Trichordsystem hervor. Wie gleich erkannt werden wird, decken sich die Begriffe diatonisch, chromatisch, enharmonisch wenig mit den unsrigen. Jede Oktave besteht nach ihrer Anschauung aus 68 Teilen. Für die diatonische Leiter von *C* bis *c* ergeben sie die Gruppierung 12, 9, 7, 12, 12, 9, 7, ihr Tonmaterial resultiert aus den beiden Pentachorden *C D E F G* | *G A H c (d)*. Das Intervall 12 entspricht etwa unserem Ganzton, das Intervall 9, nur $^3/_4$ eines solchen umfassend, wirkt als zu kleiner Ganzton, das Intervall 7 als geschärfter Halbton. Zwei verbundene Tetrachorde von der Zusammensetzung 12, 9, 7 z. B. *C D E F* | *F G A B* | *(c)* ergeben das enharmonische Geschlecht. Allein die Abmessung der beiden Töne *A B* unterscheidet es von dem diatonischen. Aus der Folge von Trichorden, deren jedes aus einem Intervall 12, einem sogenannten starken Ton und einem Intervall 9 oder 7, einem mittleren oder schwachen Ton besteht, resultiert die erste chromatische Leiter wie z. B. 9 12 7 12 9 12 7,
C D E F G A H c.

Daneben existiert noch eine zweite mit den Fortschreitungen 3, 7, 12 und 18, welche in folgende Reihe geordnet sind: 12, 7, 18, 3, 12, 7, 18. Als Schlüssel (Martyrien) figurieren

Zeichengruppen, die, allgemein gesprochen, bei den ersten 4 Tonarten die Anfangsbuchstaben der Tonsilben der finales und darunter die ersten 4 Buchstaben des Alphabets beziehungsweise die ersten 4 Zahlen (Auslegung Thibaut-Fleischer gegen Riemann-Gaïsser) zur Bezeichnung von protus, deuterus, tritus und tetartos aufweisen und bei den letzten vier die Buchstaben π und λ als Abkürzung von πλαγιος und die Zahlenzeichen erkennen lassen. Auch andere Martyrien, in denen das Verhältnis von Tonika und Dominante zum Ausdruck gelangt, kommen vor. Durch die Beziehung zu den Martyrien erhalten die Intervallzeichen tonliche Bedeutung.

Für den feiner ausgebildeten Sinn der Neugriechen für Tonnuancen zeugt ihre Lehre von den Akzidentien. Zeichen für die Erhöhung und Vertiefung um einen Viertel-, Drittel-, Halb-, Zweldrittel- und Dreivierteltou werden mit Hilfe des Kreises und Striches hergestellt; ihr Platz ist über den Intervallzeichen. Der Modulation aus einer Tonart in die andere dienen die phtorai, welche mit den Akzidentien verwandte Formen aufweisen.

Interessant ist die Praxis, während des Chor- oder Sologesangs einen oder mehrere Knaben die Tonika singen zu lassen, um dadurch die Sänger vor Detonation zu bewahren. Für das Anstimmen eines Gesanges in der richtigen Tonlage hält es Verfasser für erwünscht, nach dem Vorbilde der alten Zeit (sireninipha) Intonationen, welche den Gang des Gesangs nach Art des Gruppenneumas gewissermaßen in eine Formel fassen, voranzusetzen.

Nicht wenige Abweichungen zeigen die neugriechischen Kirchentöne von denjenigen des Abendlandes. Als die vier authentischen, die κύριοι gelten die Leitern auf a, h, f, g, als die plagalen die eine Quinte tieferen auf d, e, h, c; hinzu kommt ein anderer tonus peregrinus, der légetos auf e. Zu ihrer Bezeichnung dienen die bereits erwähnten Martyrien, deren Namen ananes, neanes, nana, hagia, aneanes, neaanes, aanes, neagie schon das Mittelalter nicht zu deuten wußte und z. B. Aurelianus Reomensis als bedeutungslos, als adverbia laetantis erklärt. Jede der Tonarten kann in drei Geschlechtern Anwendung finden, im hirmologischen, im stichirarischen und im papadikischen. Im ersteren kommen 1 oder 2 Noten auf eine Silbe, im zweiten mehrere; im letzten erhebt sich eine ganze Melodie über einer Silbe.

Ein richtiges Schulwerk, bietet Rebours nach Definition der üblichen liturgischen Gesangsformen kekragarion, phoshilarón, horológion, prokéimenon, tropária, heirmos, katabasia, megalynária, theotókion, kontákion, sticherón und wie sie alle heißen, als Übungsstoff einige charakteristische Gesänge des griechischen Ritus in Originalnotation und Übertragung dar. Ausdrücklich bemerkt er, daß die in moderner Tonschrift fixierten Reihen den wirklichen griechischen Gesang nicht genau wiedergeben und wiedergeben können.

In Verbindung mit der griechischen Musik berührt Rebours im Anhang mit einigen Worten und einer Reihe praktischer Beispiele die arabische und russische Musik. Es sind wohl nur Gelegenheitsstudien, die Verfasser hier vorlegt. Er zeichnet die Schwierigkeiten, die einer klaren Erfassung der arabischen Melodien wegen des musikalischen Tiefstandes entgegen sind. Lehrbücher seien entweder nicht vorhanden oder nicht verständlich, selbst gebildete arabische Musiker nicht imstande, über ihre Kunst Aufklärung zu geben. Dasselbe Individuum singe dieselbe Melodie jedesmal mit anderem Affekt und infolgedessen mit anderen Verzierungen. Fioritüren spielen überhaupt eine bedeutsame Rolle. Besonderen Wert legt Rebours, gegenüber der Behauptung, daß die arabische Musik im wesentlichen eine rhythmische sei, auf die Feststellung, daß eine große Masse kirchlicher und weltlicher arabischer Gesänge ungebunden einherschreite. Aus dem Artikel über russische Kirchenmusik sei nur die Tatsache vermerkt, daß alle Formen mehrstimmig gesungen werden und daß die Russen zwar die byzantinische Musik und das octoechos anwenden, ihre 8 Tonarten aber himmelweit verschieden sind von jenen der Griechen. Alle lassen sich auf Dur und

Moll zurückführen. Die mitgeteilten Harmonisationen zeigen starke Betonung des Septimenklanges und sind im übrigen nicht für Dreiklangsparallelen, Oktavparallelen etc. Der Terzklang erfreut sich großer Beliebtheit. Eine Studie über die Beziehung der alten und mittelalterlichen Tonarten, welche sich im wesentlichen den Untersuchungen von Dechevrens und Gaïsser anschließt, sei nur namhaft gemacht.

Mit dem vierten Bande der Bibliothèque musicologique streifen wir bereits das Gebiet der Profanmusik. Bekanntlich feierte das Mittelalter vielerorts am Tage der Beschneidung (1. Januar) das sogenannte Fest der Narren oder das Eselsfest. Ein auf diesen Tag verfaßtes und seit der Zeit Pierre de Corbeils in Sens gebrauchtes officium, das als office de l'âne in der Literatur lebt, ist auf Anregung Pierre Aubrys von Villetard zum Gegenstand einer historisch-kritischen Untersuchung gemacht worden.

Sens spielte von jeher eine bedeutende musikalische Rolle. Zu Karls des Großen Zeit erfreute es sich des besonderen Wohlwollens dieses Herrschers. Wie in Metz und Orleans, so soll auch in dieser Stadt eine Gesangsschule errichtet worden sein als Bollwerk gegen die Entstellung des römischen Choralgesanges. Musikalisch hervorragende Männer wie Alcuin, Aldricus, Hucbald, Remigius von Auxerre, Odo von Cluny, Hildeman, Odorannus wirkten auf ihrem Gebiete. Besonderen Ruf genoß die Abtei Pierrre le Vif. Aus diesem Milieu ging im 13. Jahrhundert jenes officium hervor, welches mit der Prose de l'âne «Orientis partibus» seit der Zeit Labordes in der Musikgeschichte lebt. Aus der Geschichte der ursprünglich dem Metropolitankapitel, jetzt aber der Bibliothek gehörigen und leihweise dem Museum von Sens überwiesenen Handschrift, welche uns das officium bewahrt, sei nur die Tatsache hervorgehoben, daß es wahrscheinlich nur dem kostbaren, aus Elfenbein geschnitzten Diptychon des 6. Jahrhunderts, welches ihm als Einband dient, zu danken ist, daß es nicht 1445 dem Befehle des Erzbischofs Louis de Mélun zum Opfer fiel, der, unwillig über die Auswüchse des Narrenfestes, die Vernichtung alles dessen forderte, was mit jenem in Beziehung stand. Wir wissen, daß die volkstümlichen Feste, welche an Stelle der alten Kalenden um die Wende des Jahres gefeiert wurden, den Leitern der Kirche viel zu schaffen machten. Erinnert sei nur an den Erlaß, mit welchem Eudes de Sully in der Pariser Diözese gegen die Narrenfeste durch Reglementierung vorgeht, erinnert an die Kämpfe Odon Rigauds, Erzbischofs von Rouen, gegen die Auswüchse am Feste Innocentium, wie sie Pierre Aubry aus dessen »Journal des visites pastorales« so treffend geschildert hat. Übergehen wir die treffliche Beschreibung des Kodex nach kunstgeschichtlicher, literarischer und musikalischer Seite hin und die sorgfältigen Literaturangaben. Die Bezeichnung als missel oder office des fous und missel de l'âne wird zurückgewiesen, da nichts auf ein Narrenfest Bezügliches im officium vorkommt und von dem Esel nur vorübergehend in der Einleitung die Rede ist. Circumcisio Domini ist der vom Verfasser dem Werke gegebene Titel. Ein vollständiges weltkirchliches, die Gesangsstücke umfassendes officium mit Berücksichtigung aller liturgischen Feiern von Vesper über Komplet, Matutin, Laudes, prima hora, tertia hora, Messe, sexta hora, nona hora bis Vesper liegt hier vor. Zu den eigentlich zum officium gehörigen Stücken sind, abgesehen von den Tropen, eine Reihe anderer, vornehmlich dem Weihnachts-Officium entlehnter Sätze und 6 außerliturgische wie Lux hodie, lux laetitiae — Orientis partibus — Natus est natus est — Novus annus — Calendas januarias — O crucifer getreten. Von letzteren passen nur die beiden erstgenannten, gewissermaßen die Einleitung, nicht in das officium hinein. Das als prose de l'âne bekannte Orientis partibus wurde nicht in der Kirche, sondern vor den Thoren derselben gesungen.

Als Redaktor des officium ist vermutlich Pierre de Corbeil anzusehen, eine der Zierden der Pariser Universität im 13. Jahrhundert, der, wie schon einer seines Geschlechts vor ihm, zu den höchsten kirchlichen Würden gelangte und 1222 als Erzbischof von Sens starb. Ein strikter Beweis seiner Autorschaft läßt sich nicht führen, die frühesten Belege stammen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. In Frage kommt sie überhaupt nur bei

den Tropen, den außerliturgischen Stücken und dem Aufbau des Ganzen. Wahrscheinlich war seine Tätigkeit mehr eine redaktionelle und kompilatorische. Wie seinerzeit als Pariser canonicus gemeinsam mit Eude de Sully, so gibt er jetzt als Erzbischof in Sens dem Feste eine solche Form, daß sie das Volk zwar zum Kirchgang anreizt, aber den Ausschreitungen der Straße die Spitze bietet. Die Rechnungen der Kathedrale zu Sens erweisen, daß bis zum 15. Jahrhundert die Kirche ihr Scherflein zur Feier des officium circumcisionis, an welcher Chorknaben und untere Geistliche beteiligt waren, beitrug. Erst als infolge von Kriegsnot die Zuschüsse der Kirche ausblieben, verlor diese die Macht, der Zügellosigkeit Einhalt zu tun. Jetzt setzen an einzelnen Orten die Profanationen ein, daß Maskierte in der Kirche Tänze aufführen, zügellose Lieder singen, das Abendmahl verspotten, würfeln, mit alten Lederschuhen räuchern, wie es in einem Rundschreiben der Pariser theologischen Fakultät vom 10. März 1444 heißt. Auch in Sens war es im gleichen Jahre notwendig, die Zügellosigkeit, welche z. B. in zu intensiven Wasserweihen und in der Einführung von Nackten in die Kirche ihren Ausdruck fand, einzudämmen und auf den liber servitii, unser officium circumcisionis, als Richtschnur der Feier in der Kirche hinzuweisen. Ja, ein Jahr später sieht sich der Bischof sogar genötigt, die Abschaffung anzuordnen, aber vergebens. Das Volk läßt sich seine Feste nicht nehmen. Immer lassen übrigens die Beschlüsse der Geistlichkeit erkennen, daß sie nicht das Fest, sondern die Auswüchse desselben bekämpft, daß sie es für die Kirche im Rahmen des Officium Pierre de Corbeils auch im 16. Jahrhundert noch zuläßt. Als aber trotz energischer Vorhaltungen der Skandal nicht ausblieb, erging 1547 ein definitives Verbot des Festes an Chorknaben und Vikare. Die hereinbrechenden Kriegswirren machten denn auch dem Fest für immer ein Ende.

Nun zurück zum Officium. Die Rubriken, in welchen ich nur Anweisungen für die Aufführungen erkennen kann, veranlassen den Herausgeber zu einer Reihe Erklärungen. Ich halte es für gewagt, bei Vermerken wie conductus (Zug) ad tabulam, ad presbyterium, ad subdiaconum, ad evangelium, an etwas Musikalisches und sei es nur ein Marsch, wie Verfasser will, zu denken. Kühn ist es ebenfalls, für die Erklärung der aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Anweisung Quatuor vel quinque in falso den Fauxbourdon-Stil herbeiziehen zu wollen. Sollte da nicht das officium circumcisionis aus Beauvais mit dem Vermerk Omnes antiphonae psalmorum incipiuntur in falseto eine historisch richtigere Lösung darbieten? Früher als im Anfang des 14. Jahrhunderts vermag ich die Fauxbourdon-Technik nicht nachzuweisen.

Die Textausgabe scheint diplomatisch genau; übersichtlich ist durch verschiedenen Druck der offizielle liturgische Text von den Tropen getrennt; ebenso treten die Rubriken klar hervor. Auch der originale musikalische Text ist durchaus lobenswert wiedergegeben, soweit er aus der Ferne zu beurteilen ist. Interessante Einblicke in die Werkstatt des Kompilators gestattet die eingehende Analyse der farcierten Stücke. Die verschiedensten Feiern und die mannigfaltigsten Formen mußten kleine Ausschnitte meist mit ihrer Musik hergeben, um die einzelnen erweiterten Formen des officium mosaikartig erstehen zu lassen. Ausblicke auf das verwandte officium circumcisionis von Beauvais, welches jetzt im British Museum bewahrt wird, erhalten wir durch die hübsche tabellarische Analyse und die Gegenüberstellung mit dem officium von Sens. Möchte doch der Wunsch des Verfassers in Erfüllung gehen und uns bald eine ebenso kompetente Kraft eine ebenso treffliche Ausgabe dieses officium bescheren.

Bewegten wir uns bisher überwiegend auf dem Gebiete einstimmigen Gesanges, so führen uns ein paar Studien Pierre Aubrys, den wir als den spiritus rector der Bibliothèque musicologique bereits kennen gelernt haben, hinein in die Werkstatt des mittelalterlichen Tonsetzers, hin zu der kunstvollsten Form der ersten Jahrhunderte mehrstimmigen Satzes, an welcher sich ein gut Stück unserer Polyphonie entwickelte, zur

Motette. Wie diese sich herausbildet, indem zu festlicherer Ausgestaltung ein Ausschnitt einer kirchlichen Melodie mit einer zweiten Stimme versehen wurde, die sich ursprünglich der ersten in Wort und Rhythmus anpaßte, dann aber rhythmische und textliche Selbständigkeit gewann, wie eine dritte hinzutrat, erst hörig der zweiten in Wort und Rhythmus, dann ebenso selbständig wie diese und wohl gar in sprachlichem Gegensatze zu den anderen Texten, wie die französische Motette von der lateinischen lernte und sich an ihr die gleichen Phasen der Entwickelung verfolgen lassen, bis schließlich auch der Zwang des lateinischen Tenors zugunsten irgendeines cantus notus abgestreift wird, das ist seit den Forschungen Wilhelm Meyers und Friedrich Ludwigs hinlänglich bekannt. Aubry und Gastoué machen die lateinischen Motettentenöre des Kodex von Montpellier zum Gegenstand ihrer Untersuchung und versuchen es, ihre kirchlichen Vorlagen festzustellen. Einige beliebte, mehrfach gebrauchte Tenöre lassen erkennen, welches gefügige Material diese kirchlichen Melismen in den Händen des Komponisten waren, wie er sie bald nach diesem, bald nach jenem musikalischen Modus zu modeln vermochte, ihnen bald diese, bald jene rhythmische Form gab. Ein jeder, der einmal auf den Pfaden der Verfasser gewandelt ist, weiß, welche Schwierigkeit die ungenaue und fragmentarische Textangabe der Indentifizierung des Gesangsausschnittes, welcher als Tenor dient, entgegenstellt. Um so beachtenswerter wird das Ergebnis ihrer Arbeit, die Feststellung von 80 unter 108 Tenören erscheinen. Von diesen 80 Tenören sind 27 den Versus des Alleluia, 24 den Gradualen, 6 den Tropen des Kyrie, 6 den Responsorien entnommen. Aber auch die formulae modorum, Prosen, Introitus, Offertoria, Benedicamus, Seculorum amen, haben neben Stücken wie Inviolata und Salve regina melodischen Stoff dargeboten. Daß Aubry die instrumentale Ausführung der Tenöre vermutet, sei nicht verschwiegen. Wir wissen ja, daß die Instrumente im Mittelalter auch in der sogenannten Vokalmusik eine weit größere Rolle spielten, als man bisher gemeinhin geahnt hat. Die Tatsache, daß eine Reihe von Tenormelodien sich ausschließlich in Pariser Handschriften gefunden haben, wird nicht mit Unrecht verwertet, um die von dem englischen Anonymus übermittelte Ansicht zu stützen, daß von Paris die kunstmäßige Entwickelung des Diskants ihren Ausgang nahm, daß Paris als Wiege der Motette anzusehen ist.

Ebenso fruchtbar erweist sich die Untersuchung der französischen Tenöre desselben Kodex durch Aubry. Mit Hilfe des Chansonnier von Oxford und der Bamberger Motettenhandschrift gelingt es ihm, einige Volkslieder in Wort und Weise wieder herzustellen. Einen cri de Paris des 13. Jahrhunderts, den Ruf eines Obsthändlers, deckt er in dem Tenor Frese nouvelle auf. Puncta genannte Abschnitte einer Instrumentalform für Vielle, einer estampie, eruiert er an Hand der theoria des Johannes de Grocheo in einigen chose Tassin benannten Tenören. Auch eine chose Loyset kommt, wenn ich mich nicht sehr täusche, im Kodex von Montpellier vor. Deutlich zeigt sich allenthalben bei den Tenören, daß mit dem Schwinden des Textes, das heißt mit der Übersetzung in das Instrumentale die Notation der Tonreihe sich verändert; an die Stelle einzelner Noten treten Ligaturen.

Die chose Tassin ist aber nicht der einzige Repräsentant der Form der estampie. Eine ganze Sammlung legt uns Pierre Aubry in seinen „Estampies et Dances Royales“ aus der Pariser Handschrift fr. 844 vor. Lassen uns schon Zeugnisse der Literatur die estampie als eine Form der Vielle erkennen, so wird die Richtigkeit dieser Annahme noch durch die bereits erwähnte theoria des Johannes de Grocheo erhärtet, der als erster um die Wende des 13. Jahrhunderts die bürgerliche Musik in den Kreis seiner theoretischen Betrachtungen einbezog. Nach Hieronymus de Moravia, welcher etwa in gleicher Zeit wirkte, war die Vielle ein Bogeninstrument mit Violen-Charakter und hatte 5 Saiten, für welche drei verschiedene Stimmungen in Umlauf waren. Die erste rechnete mit einer freischwebenden Bordunsaite d, zu welcher die über den Körper laufenden Saiten mit der Stimmung G, g, d', d' treten. Die andern kannten nur über das Griffbrett laufende Saiten,

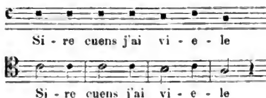
in *d, G, g, d', g'* oder *G, G, d, e, c(?)* gestimmt. Die Untersuchung der in Frage kommenden Stücke nach ihrem Umfange ergab ihre Spielbarkeit auf einer nach der zweiten Methode gestimmten Vielle. Diese Tanzgebilde erwecken mit ihrem klaren viertaktigen Periodenbau, ihrer straffen Rhythmisierung und einfachen Melodik ein wohltuendes Bild von der instrumentalen Kunst des Mittelalters. Die Handschrift des British Museum Add. 29987, Zeuge einer nur wenig späteren Periode mit einer ganzen Reihe instrumentaler Formen, vermag unsere Kenntnis noch wesentlich zu vertiefen und uns hinüberzuleiten zur instrumentalen Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts, wie sie uns in den Instrumentalsätzen von Obrecht, Josquin, Agricola, Isaac, Hoffheimer, um nur ein paar Namen zu nennen, vorliegt. Aber auch für die ältere Zeit, aus der Aubry von Viellenliteratur nur das reizende, Vielle spielenden Jongleuren abgelauschte Kalenda maia des Rambault de Vaqueiras nennt, wären noch die ein- und zweistimmigen Tänze zu erwähnen, die Wooldridge in seiner Early English Harmony faksimiliert aus englischen Bibliotheken mitteilt, Melodien, deren eine schon das variierende Moment deutlich erkennen läßt.

Wie auf instrumentalem, so klärt sich auch der Horizont auf vokalem Gebiete. Die Melodien der Troubadours und Trouvères, seit lange ein Feld, auf dem schon mancher vergebliche Spatenstich geleistet, scheinen endlich, nachdem Riemanns Prinzip der Vierhebigkeit vorgearbeitet, durch die Forschung in ihrer ganzen Bedeutung erschlossen zu werden. Zwei Männer treten gleichzeitig mit denselben Prinzipien der Lösung mit Hilfe der Modaltheorie auf den Plan: Pierre Aubry und der Deutsche Johann Baptist Beck. Aubry macht gegen die immensurale Anschauung Riemanns Front. Wenn er als Gegenbeweis anführt, daß doch die Mensuralnotation von den Theoretikern nicht bloß den Motetten vorbehalten wurde, so sei darauf hingewiesen, daß ein Dokument diese Ansicht allerdings zu stützen scheint. Eine in Erfurt bewahrte und jüngst von mir herausgegebene Handschrift französischer Provenienz, welche allein die Mensuraltheorie abhandelt, führt den Titel Compendium totius artis motetorum. Wer aber die Literatur kennt, wird die Hinfälligkeit dieses Arguments sofort einsehen. Gibt es doch scheinbar immensurale Melodien, die uns spätere Handschriften in zweifellos mensuraler Aufzeichnung bewahrt haben. Aubry gelangte durch folgende Schlüsse zu seiner Lösung: Chansons und Motets finden sich in einigen Handschriften in der gleichen unentwickelten Manier der ersten Jahrhunderte der Mensuraltheorie notiert, in welcher longa und brevis noch nicht durch feststehende Formen unterschieden werden. Mehrere der Motetten erscheinen aber in jüngeren Manuskripten durchaus mensuriert. Folglich sind auch die chansons, die sich in der ältesten Niederschrift durch nichts von den Motetten unterscheiden, mensural zu deuten und ebenso auch alle übrigen in gleicher Weise notierten chansonniers. Nicht jeder wird sich durch diese Argumentation gebunden halten, wenn er in Erwägung zieht, daß das gleiche Zeichenmaterial anfangs der choralen und mensuralen Musik diente. Die gewonnenen Prinzipien sind aber zweifellos richtig. Wie die mehrstimmige gemessene Musik jener Zeit durch die musikalischen modi geregelt wird, als welche die rhythmischen Motive 𝆷𝆸, 𝆸𝆷, 𝆷𝆸𝆸, 𝆸𝆸𝆷, 𝆷𝆷, 𝆸𝆸 gelten, so auch die in gleicher Weise notierten einstimmigen Weisen. Während Aubry allein an Beispielen das Verhältnis von Text und modus sowie seine Anwendung auf die Schriftzeile erläutert (mehrere Male befriedigt die Lagerung des Wortakzents und der Reimsilbe nicht ganz), verdichtet sich bei Beck die neue Theorie zu 7 scharfgeschnittenen Regeln, die wert sind, hier abgedruckt zu werden. (Straßburger «Cäcilia» XXIV, 7):

1. Die 6 musikalischen Modi zerfallen in zweiteilige und dreiteilige und bilden die Grundlage der mittelalterlichen Rhythmik.
2. Eine jede rhythmische, mittelalterliche Melodie setzt sich aus der symmetrischen Aufeinanderfolge solcher Grundformeln, Modi genannt, in der Regel nach dem Gesetz der viertaktigen, musikalischen Satzbildung (H. Riemann) zusammen.

3. Die Silbenzahl der Verse, von der betonten Reimsilbe aus rückwärts gezählt, bestimmt den einzuschlagenden Modus.
4. In den zweiteiligen Modi bestimmt das Zusammenfallen der Wortakzente mit den guten, resp. schlechten Taktzeiten und die Verteilung der einen Takt ausfüllenden Noten, ob die Formel ■ ■ . . . . als erster Modus mit Auftakt oder als zweiter volltaktiger Modus zu behandeln ist.
5. Charakteristisch für den 3. Modus ist das Auftreten von Binnenreimen und von dreisilbigen Versen und Wörtern. Zehnsilbler in Verbindung mit Siebensilblern oder allein sind in der Regel in einem dreiteiligen Modus zu lesen und zu übertragen.
6. In einem zweiteiligen Modus dürfen (bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) in jedem Modusfuß-Takt nur zwei, und in einem dreiteiligen Modus nur drei Textsilben stehen, unbekümmert um die Anzahl der auf die einzelnen Silben zu singenden Töne.
7. In der späteren, vornehmlich in der mehrstimmigen Kunst können auch mehr als zwei resp. drei Silben in einem Takt gesungen werden, soviel Silben wie Noten, am häufigsten in den Oberstimmen (Triplum) der Kondukte und Motetten.

Entsprechenden Prinzipien gehorchend löst z. B. Aubry den Siebensilbler nach dem ersten Modus in folgende Reihe auf:



Eingehende Darstellungen der neuen Theorie sind von beiden Verfassern zu erwarten.

Überschauen wir nach den Einzelbesprechungen die hier von einem Kreise französischer Musikforscher geleistete Arbeit, so können wir ihr unsere Hochachtung nicht versagen. Hoffen wir, daß die Bahnen exakter Forschung, die hier beschritten sind, auch in der Heimat die rechte Würdigung finden und den maßgebenden Kreisen darüber die Augen öffnen mögen, daß die Musikwissenschaft als notwendiges Glied der universitas litterarum angesehen zu werden verdient.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1907 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik.

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.[1])

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

I.

Lexika und Verzeichnisse.

Andorfer, Karl u. Rich. Epstein. Musica in nummis. Beschreibendes Verzeichnis v. Medaillenarbeiten auf Musiker (Komponisten, Virtuosen, Musikschriftsteller, Instrumentenmacher etc.), ferner Sänger u. Sängerinnen vom XV. Jahrh. bis auf die heutige Zeit. Wien, Gilhofer & Ranschburg. Lex. 8°. 3+199 S. m. 9 Lichtdr.-Taf. ℳ 25.

Angot, J. Notes de bibliographie liturgique bretonne. I, Bréviaires et missels des églises et abbayes bretonnes de France antérieures au XVIIe siècle; II, Sommaire chrono-bibliographique des livres liturgiques du diocèse de Nantes. Paris, Champion. 8°. 23 p.

Beaurepaire-Froment, de. Bibliographie des chants populaires français. Paris (1906), Édition de la „Revue du traditionnisme". 16°. 41 p.

Bertsch, Alb. Weihnachtsführer durch die dramatische u. musikal. Festspielliteratur. Stuttgart (1908), Buchh. d. evang. Gesellschaft. 8°. 48 S. ℳ 1.

[Breslauer, Martin.] Documente frühen deutschen Lebens. 1. Reihe. Das deutsche Lied, geistliche u. weltliche bis zum 18. Jahrhundert. Katalog III. Berlin (1908), M. Breslauer. gr. 8°. XI, S. 277—581 mit vielen Fksms. u. 1 Portr. ℳ 8.

Bühnen-Spielplan, Deutscher.* Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. 1906/1907. Theater-Programm-Austausch. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 1141 S. (12 Nummern) ℳ 12.

Catalog of perforated music for sixty-five note players. New York city, American perforated music company. 8°. 221 p.

Catalogue of music and literature, published in the Braille system by the Illinois school for the blind. Jacksonville, Ill., 1905 und 2 Supplemente (1906) und (1907). gr. 8°. 40 + 7 + 6 p.

La Chanson française. Répertoire Dranem. Paris, impr. Hayard. Fol. 2 p.

Challier, Ernst. Sonaten-Tabelle. Eine nach Tonarten alphabetisch geordnete Aufstellg. sämmtl. Clavier-Sonaten v. Clementi, Haydn, Mozart in allen Ausgaben. 4. verm. u. verb. Aufl. Gießen, E. Challier. Lex. 8°. 16 S. ℳ 2.

[Challier, Ernst.] Lexikon* d. Liedes. Theil IV. 4. Nachtrag zu Ernst Challier's Großer Männergesang-Katalog, enthaltend die neuen Erscheinungen vom März 1905 bis August 1907 sowie eine Anzahl älterer bis jetzt noch nicht aufgenommener Lieder. Gießen, Ernst Challier's Selbstverlag. 4°. S. 823—905. ℳ 5.

[Challier, Ernst.]* Zweiter Nachtrag zu Ernst Challier's Katalog der Gelegenheits-Musik enthaltend die Erscheinungen der letzten 6 Jahre. Gießen, E. Challier's Selbstverlag. 4°. S. 233—274. ℳ 3,40.

---

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nicolaus Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und Dr. Mauritz Boheman in Stockholm. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Direktor der musikalischen Abteilung der Library of Congress in Washington, Herrn O. G. Sonneck, für seine wertvolle Mitarbeit bei der Aufstellung der in Amerika erschienenen Musikliteratur.

Les **Chansons** nouvelles, grands succès des concerts. Paris, impr. Ve Hayard. Fol. 2 p.

Dalmas, C. Guida pratica teatrale d'Italia. Villafranca, tip. L. Rossi. 8°.

Engel, J. Kleines Musiklexikon. (Russischer Text.) Moskau, Jurgenson. 1 R. 50 c.

Gastoué, A.* Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France. Paris, Fortin et Cie. 4°. fr. 20.

Graves, A. The society of artists of Great Britain, 1760—1791. The free society of artists, 1761—1783. A complete dict. of contributors, &c. London, Bell. 4°. 63 s.

Grove's* dictionary of music and musicians. Edited by J. A. Fuller Maitland. In five volumes. Vol. III. London [New York], Macmillan. Lex. 8°. 870 S. Geb. 21 s.

Gürke, Georg. Verzeichnis der Berufs- u. Nichtberufsmusiker des Sondershäuser Verbandes. Hannover, Druck v. Wilh. Riemschneider. gr. 8°. 31 S. ℳ 0,30.

Harzen-Müller, A. N. Verzeichnis der plattdeutschen Kunstlieder u. ihrer Komponisten, nebst Vorwort u. e. Anh. von Instrumental-Kompositionen, welche sich auf das Plattdeutsche beziehen. Hrsg. vom Allgemeinen plattdeutschen Verband E. V. Berlin, (W. Röwer). gr. 8°. 28 S. ℳ 0,75.

[**Hofmeister, Frdr.**] Handbuch der musikal. Literatur oder Verzeichniss der im deutschen Reiche, in den Ländern deutschen Sprachgebietes, sowie der f. den Vertrieb im deutschen Reiche wicht., im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften, Abbildgn. u. plast. Darstellgn. m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung m. systematisch geordneter Übersicht. 12. Bd. od. 9. Ergänzungsbd. Die von Anfang 1898 bis Ende 1903 neu erschienenen u. neu bearb. musikal. Werke enthalt. Leipzig (1906), F. Hofmeister. Lex. 8°. VII, 335 u. 1151 S. ℳ 126.

[**Hofmeister, Friedrich.**]* Verzeichniss der im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht. 55. Jahrgang oder Neunter Reihe dritter Jahrgang. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. 217+IV, 68 S. ℳ 22.

[**Hofmeister, Friedrich.**]* Monatsbericht, musikalisch-literarischer über neue Musikalien, musikal. Schriften u. Abbildungen für das Jahr 1907. 79. Jahrgang. Leipzig, Hofmeister. 8°. 734 S. ℳ 20.

Julian, J. A dictionary of hymnology setting forth the origin and history of Christian hymns of all ages and nations. Rev. edit. with new suppt. London, Murray. 8°. 1786 p. 21 s.

[**Kienzl, Wilh.**] Werke s. Verzeichnis.

König, Christoph. Kleines Kirchenlieder-Lexikon, enth. den Liederbestand der offiziellen deutschen evangel. Gesangbücher, einschließlich des „Eisenacher Büchleins", des Militär- u. des Fischer-Bunsenschen Gesangbuchs. Stuttgart, Gundert. gr. 8°. VIII, 96 S. ℳ 2, 40.

Lacombe, Paul. Catalogue des livres d'heures imprimés au XVe et XVIe siècles. Paris, Imprim. nationale. 8°. LXXXIV, 439 p.

Lebedeff, Was. Uebersicht der Kinderschul- u. Chor-Literatur. 2. Aufl. [Russ. Text.] Tambow, Selbstverl. 182 S. 80 K.

Lepidus, (?). Klein muzieklexicon voor kunstkenners en zij die het willen worden. Fragmenten uit de nagelaten papieren. Vrij bewerkt naar het Duitsch door S. Eisendrath. Arnhem, van Mastrigt. 16°. 36 p. f. 0,40.

List of works in the New York public library relating to folk songs, folk music, ballads, etc. [New York] gr. 8°. 40 p.

Marbach, Carolus. Carmina scripturarum s. Abschnitt VII.

Marmontel, A. Vade-mecum du professeur de piano. Catalogue gradué & s. Abschn. VIII.

Notizbuch f. Musikdirectoren f. d. J. 1908. Berlin, A. Parrhysius. kl. 8°. 128 S. u. Schreibkalender. Geb. ℳ 1.

Notiz- u. Taschenbuch f. Musikdirigenten f. d. J. 1908. Berlin, ebenda. kl. 8°. 199 S. Geb. ℳ 1,60.

Orchester-Statistik. Ein Nachschlagebuch zur Information über Gagen, dienstliche u. örtliche Verhältnisse. Berlin, Deutsche Musiker-Zeitg. (Chausseestr. 131). ℳ 0,50.

[Nur für Mitglieder des Allgem. Deutsch. Musiker-Verbandes.]

Parent, Hortense. Répertoire encyclopédique du pianiste, analyse raisonnée d'œuvres choisies pour le piano, du XVIe siècle au

XXe siècle, avec renseignements pratiques: degré de difficulté, nombre de pages, éditeur et prix. Tome IIme. Auteurs modernes. Paris, Hachette & Cie. 8°. XXXII, 352 p. avec musique, fr. 3,50.

[Der erste Band: Auteurs classiques erschien ebenda i. J. 1900.]

Pazdírek, Franz.* Universal-Handbuch der Musikliteratur. Manuel universel de la littérature musicale. The universal handbook of musical literature. Bd. VIII, IX, X, XI, XII. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. Pazdírek & Co. Lex. 8°. Je ℳ 12.

[Bd. VIII. E — Fitzenhagen XVII, 384 S. — Bd. IX. Fitzenhagen-Gattermann S. 385—616 u. XVII, 104. — Bd. X. Gattermann-Gouvy S. 105—172. — Bd. XI. Gouvy-Hall S. 173—700 + XVIII, 112 S. — Bd. XII. Hall-Hervé S. 113—448.]

Perles, Mor. Adreßbuch f. den Buch-, Kunst-, Musikalienhandel u. verwandte Geschäftszweige d. österr.-ungar. Monarchie, m. e. Anh.: Österr.-ungar. Zeitungs-Adreßbuch: (1907—1908. 42. Jahrg.) Wien, M. Perles. gr. 8°. XVI, 443 S. ℳ 7.

Piumati, G. Musikal. Fremdwörterbuch. Stuttgart, Grüninger. 16°. ℳ 0,30.

Prosniz, Adolf.* Handbuch der Klavier-Literatur 1830 bis 1904. Historisch-krit. Übersicht. Leipzig, Wien, Doblinger. gr. 8°. XLIV, 179 S. ℳ 4.

[**Schirmer, G.**] G. Schirmer's general catalogue of English, German, and French musical literature and theoretical works, preceded by a Supplement of publications to 1906. New York, G. Schirmer. gr. 8°. 61+116 p.

Succès des concerts. Répertoire Jean Coemans. Nr. 2. Œuvres wallones de Léon Homay. Chênée, impr. F. Viatour-Rausin. kl. 8°. 27 p. fr. 0,40.

Vereins-Katalog.* (Begonnen 1870.) Die v. dem Referenten-Kollegium des „Allgemeinen Cäcilien-Vereins" in den „Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikal. oder auf Kirchenmusik bezügl. Werke enth. Eine selbständ. Beilage zum Cäcilienvereinsorgan (Fliegende Blätter f. kathol. Kirchen-Musik. 16. Heft. Nr. 3301—3468 c. [5. Bd. S. 1—88]. Regensburg, Pustet. Lex. 8°. ℳ 1.

Verzeichnis der bis jetzt i. Druck erschienenen Werke von Wilhelm Kienzl. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. IV, 76 S. ℳ 2.

Wagner, Richard.* Gesammelte Schriften u. Dichtungen. Allgemeine Inhaltsübersicht. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhdlg. gr. 8°. 80 S.

[Namen- u. Begriffs-Verzeichnis von Hans v. Wolzogen.]

Wotton, Tom S. A dictionary of foreign musical terms and handbook of orchestral instruments. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 226 S. ℳ 3.

Zenetudomány, Magyar. Mit Beiblatt: Ungarische Musikologie. Havi folyóirat. I. évfolyam. 1—2. füzet. 1907. Julius-augusztus. Red.: Herrmann Antal és Major J. Gyula. Budapest, I., Györi-ut 13. Lex. 8°. Jahrl. 10 Kr.

[Erscheint monatlich.]

II.

Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für die übrigen wolle man dieselbe Rubrik in den früheren Jahrgängen vergleichen.

L'Action régionale de la Schola cantorum de Montpellier, organe de la section de propagande de l'œuvre, paraissant tous les mois. (Ire anné.) Montpellier, impr. Firmin, Montane et Sicardi; Paris, 269, rue Saint-Jacques. 8°. Jährlich fr. 3.

Almanach illustré de la chanson du peuple, pour 1907; par divers auteurs, compositeurs et dessinateurs. Paris, impr. de la Publication sociale, 46, rue Monsieur-le-Prince. 16°. 48 p. avec grav., portrs. et musique, 30 c.

Almanach des spectacles s. Soubies, A.

Annuaire de la chanson du monde des théâtres et de l'enseignement libre, pour 1907. (Ire année.) Paris, impr. Malverge, 66, passage Brady. 8°. 319 p. avec ports.

Annuaire* du conservatoire royal de musique de Bruxelles. 30e année, 1906—1907. Gand, Ad. Hoste. kl. 8°. 176 p., portr. fr. 2.

Annuaire international de la musique. Baudouin La Londre, directeur. IV, 1905; V, 1906. 2 vols. Paris (1905—1906), impr. Moret. 4°. IV, 196 p. u. V, 156 p.

Annuario del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano. Anno XXIV (1905—1906). Milano, tip. E. Bonetti. 8°. 37 p. 50 c.

Annuarii del r. Istituto musicale di Firenze, anni scolastici dal 1900—901 al 1905—906; relazione per la biblioteca. Firenze, tip. Galletti e Cocci. 8°. 26 p.

Anzeiger, musikalischer. Prag, M. Urbánek.

Bach-Jahrbuch* 1906. Herausgegeben von der neuen Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. III, 140 S. m. 1 Notentaf. Geb. ℳ 3.

Beethovenjahrbuch*. Hrsg. v. Theod. von Frimmel. 1. Bd. München und Leipzig (1908), Georg Müller. gr. 8°. X, 195 S. m. 1 Bildnis u. 4 Fksms. Geb. ℳ 5.

Baltische **Blätter** für Musik. Red.: Carl Waack. Riga.

[Erscheint zweimal monatlich als Beilage der Rigaschen Zeitung.]

Bulletin (Nr. 58) de la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. Année 1906—1907 (Exercice 1905—1906). Paris, impr. Chaix; 10, rue Chaptal. kl. 8°. 128 p.

Il **Caffè concerto**, rivista quindicinale dei teatri di varietà, caffè concerti, circhi equestri, cinematografi. Anno I. (No. 1. 5 maggio 1907.) Catania, tip. C. d'Ambrosio. 4°. Jährlich L. 5.

[Expedition: Catania, via Mazza, no. 24. Redacteure: G. Marotta e L. Marra.]

Il **Canto** nella scuola, periodico musicale, letterario, educativo. Anno I (No. 1. 20 dicembre 1906.) Milano, A. Bertarelli e C. 4°. Jährlich L. 6. Einzelnummer 50 c.

[Erscheint zweimal monatlich. Expedition, Milano, via Archimede, Nr. 4—6. Direttore: Angelo Balladori.]

Capra, Marcello. Annuario generale del musicista d'Italia, industriale, commerciale, pedagogico ed artistico. Torino, soc. tip. ed. Nazionale. 16°. XLVII, 180 p. L. 2,50.

Chanson, la bonne, Revue mensuelle du foyer, littéraire et musicale. Paris, libr. de la bonne chanson, Faub. Saint-Honoré 32. Jede Nummer fr. 1.

Les **Chansons** de France. Revue trimestrielle de musique populaire. Paris, Rouart. 4°. Jährlich fr. 5.

Le **Chant.** Revue de la science vocale. Bulletin mensuel. 1re année. Paris, impr. Levé, 24 rue Montaigne. gr. 8°. Jährlich fr. 3.

Le gai **chanteur,** almanach chantant, pour l'année bissextile 1908. (44e année.) Montbéliard, impr. Barbier. 8°. non paginé avec grav.

La **Chorale.** Bulletin mensuel de la société royale „Réunion chorale" de Schaerbeek. IIe année. Red.: **M. van Rotterdam.** Bruxelles. gr. 4°.

[Expedition: Bruxelles, 5 place Liedts.]

Il **Corriere** dei teatri. Anno I. Catania, tip. L. Rizzo. 8°. Jährlich L. 5.

Les **Coulisses** oranaises, courrier des théâtres et concerts, paraissant les mardi, jeudi et samedi. 1re année. (No. 1. 10 novembre 1906.) Oran, imp. Payan. 4°. Un numéro, 10 c.

Critica ed arte. Anno I. (Nr. 1. 20 febbraio 1907). Catania, Circolo artistico. Fol. Jährlich L. 5.

Le **Dilettante,** organe mensuel des sociétés musicales, orphéons, harmonies et fanfares, paraissant le 1er de chaque mois. 1re année. (Nr. 1. 1907.) Bray-sur-Somme, Collinet, 10 rue du Castel. Jährlich fr. 5.

Il **Divenire** artistico, rivista mensile di lettere, arti e scienze. Anno I. (No. 1. dicembre 1906.) Direttore: Luigi Marrocco. Caltanissetta, rione Grazie, no. 79. 4°. Jährlich L. 4.

Eden, rivista quindicinale dei caffè-concerti ed operette. Direttore: Luigi Visciani. Anno I. (No. 1. 5 maggio 1907.) Napoli, tip. Sociale. 4°. Jährlich L. 5. Jede Nummer 10 c.

Era dramatic and musical annual, The, 1907. London, Office. 8°. 1 s.

Ernö, Fodor, Államilag képesitett okl. zenetanár vezetése alattáló Zeneiskola. Akadémiai elökészitö tanfolyam. Budapest. Évkönyv az 1906—7. Tanévröl. Negyedik évfolyam. Budapest. Szerkesztette: Fodor Ernö. gr. 8°. 167 S. m. 3 Taf.

Folk-song society's journal. Part. 10. Taunton, Athenaeum Press. kl. 8. 58 p.

Il **giornale dei musicisti,** rivista di storia e di critica musicale, per cura di Giusto Zampieri. Anno I. (No. 1. 1 luglio 1907). Milano, tip. Bassi e Vaccari. Lex. 8°. Jährlich L. 12.

[Expedition: Milano, Corso di Porta Romana No. 89, erscheint zweimal im Monat.]

Haus- u. Familien-Almanach, musikal., f. d. J. 1908 (Harmonie-Kalender 21. Jahrg.) vereinigt m. „Boll's musikal. Haus- u. Familien-Kalender". Hrsg. v. Kurt Fliegel. Berlin, Harmonie. 30,5×21 cm. 80 S. m. Abbildgn. ℳ 1.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1906. Dreizehnter Jahrgang. Hrsg. v. Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 147 S. ℳ 3.

Journal des musiciens, organe mensuel des amateurs de lutherie. Ire année (No. 1. 25 novembre 1906.) Versailles, impr. Cerf. Paris, 48, rue de Paradis. gr. 4°. Jährl. fr. 6.

Journal, the musical home. Vol 5. London, Cassell. 4. 3 s. 6 d.

L'**Italia** musicale. Anno I. (No. 1. 15 luglio 1907.) Direttore: Ernesto Nobili. Firenze. [Via Romana No. 127.] 48×34 cm. Jährlich L. 5.

[Erscheint alle 14 Tage.]

Die **Kirchenmusik.** Zugleich Mitteilgn. des Diöcesan-Cäcilienvereins Paderborn. Hrsg. vom Vorstande des D.-C. P. Eigentum u. Verlag des Vereins. Geschäftsstelle Paderborn, Junfermannsche Buchhdlg. gr. 8°.

[Die früheren „Mitteilgn. des Diöcesan-Cäcilienvereins Paderborn" erscheinen vom 1. Januar 1908 ab unter dem obigen Titel zehnmal jährlich, Pr. ℳ 3.]

Konzert-Kalender f. die Saison 1907—1908. Hrsg. v. der Konzert-Direction Hermann Wolf. 13. Jahrg. Berlin, Selbstverlag. kl. 8°. 149 S. Geb. ℳ 1,50.

Illustrierte **Kunst u. Kunstwissenschaft.** Eine Chronik des modernen Kunstlebens f. die gesamte Kunst u. Kunstwissenschaft u. f. die Interessen der gesamten Künstlerschaft. Hrsg.: Alb. Burg. 2. Jahrg. 1907. 12 Nrn. Berlin-Wilmersdorf, Illustr. Kunst u. Kunstwissenschaft. Lex. 8°. Halbjährlich ℳ 5.

Kyrkomusik och skolsång. Facktidning för kyrkomusici och sånglärare. Redaktör och ansvarig utgifvare: Olof Holmberg. Årg. 1 (1907) Göteborg. 4°.

Literatur- u. Musikberichte, internationale. Früher: Internationale Literaturberichte. Red.: Walth. Müller-Waldenburg u. J. Urgiss. 14. Jahrg. 1907. 26 Nrn. Berlin, Concordia. 32×24 cm. Vierteljährl. ℳ 1,50.

Mercure musical* et Bulletin français de S. J. M. Société internationale de musique (Section de Paris.) Publié sous la direction de Louis Laloy et Jules Écorcheville. Paris, Imp. art. L.-M. Fortin & Cie. Jährlich fr. 10. Einzelne Nummer fr. 1.

[Die erste Nummer der vereinigten Zeitschriften trägt das Datum vom 15. Januar 1907.]

Música Sacro-Hispana. Revista mensual litúrgico-musical, organo de los Congresos españoles de música sacrada. [I. año.] Red.: A. Martin. Valladolid, Plaza de Portugalete. Jährlich 5 pes.

[Angezeigt in: Musica sacra, 1908. S. 12.]

The **Musiclovers** calendar, illustrated and published annually. v. 1, no. 1—2. Boston, The Musiclovers company. [1905—6.] gr. 8°.

Musikbuch aus Österreich*. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. v. Hugo Botstiber. 4. Jahrg. 1907. Wien, Fromme. gr. 8°. XVIII, 333 S. Geb. ℳ 3,75.

Musiker-Kalender*, Allgem. deutscher, f. 1908. 30. Jahrg. 2 Tle. Berlin, Raabe & Plothow. 16°. 155, VIII, 548 u. 29 S. Geb. u. geh. ℳ 2,50.

Musiker-Kalender*, Max Hesses deutscher, f. d. Jahr 1908. 23. Jahrg. Leipzig, M. Hesse. kl. 8°. 606 S. m. 1 Portr. Geb. ℳ 1,75.

[Auch in 2 Tln. geb. u. broch.]

Musikern. Tidning för civil- och militärmusici. Organ för svenska musikerförbundet. Redaktör och ansvarig utgifvare: Gustaf Gille. Årg. 1 (1907) Göteborg. 4°.

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher f. d. J. 1908, hrsg. v. dem Präsidium des Allgem. deutsch. Musiker-Verbandes. 1. 2. Tl. 20. Jahrg. Berlin, Chausseestr. 131. kl. 8°. Geb. ℳ 0,75.

Musik- und **Theater-Zeitung,** Frankfurter. Zeitschrift für moderne Kunst-Pflege. II. Jahr. Frankfurt a. M., Verlag und Expedition: Hansahaus, Stiftsstr. 9—17. Lex. 8°. Vierteljährlich ℳ 1,50.

[Erscheint wöchentlich. Herausgeber u. Redacteur: H. J. Veldkamp.]

Neujahrsblatt 95.,* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1907. [Steiner A.,] Hermann Goetz. Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°. 39 S. m. 1 Bildn. u. 1 Fksm.-Taf. ℳ 2,40.

The **Neume** . . . [Boston, New England conservatory of music.] 23,5×18,5 cm.

The musical **observer.** A journal for musical people. Vol. I. No. 1. January 1907. New York, Carl Fischer 6—10, 4th Ave. kl. Fol. Jährlich $ 1.

L'Opera comica, organo esclusivo dell' operetta. Anno I. (No. 1. 14 febbraio 1907.) Milano, tip. *Arte nova*. 33×23 cm. Jährlich L. 5.
[Erscheint am 1., 10. u. 20. jeden Monats. Expedition, Milano, piazza Genova, No. 4. Direttore: A. Andreini.]

La Platea, cronaca del teatro. Anno I. (No. 1. 1 novembre 1907.) Firenze, fratelli Risaliti. 8°. Jährlich L. 2.
[Expedition: Firenze, borgo s. Lorenzo, no. 3. Erscheint am 1. u. 15. des Monats.]

Le **Programme**, journal théâtral, artistique littéraire et sportif. 1re année. (No. 1. 3 au 10 novembre 1906.) Bordeaux, impr. Barès. 4°. Jede Nummer 10 c.

Psalterium, rassegna ceciliana mensile per la cultura delle scholae cantorum. Anno I. (No. 1. gennaio 1907.) Perugia, tip. G. Squartini. 8°. Jährlich L. 4.
[Perugia, Seminario, piazza del municipio. Direttore sac. Raffaele Squartini.]

Rivista d'Arte, arte, lettere, scienze. Anno I. (No. 1. 21 febbraio 1907.) Napoli, tip. N. Jovene e C. 42×30 cm. Jährlich L. 3. Einzelne Nummer 5 c.
[Erscheint am 10. u. 25. jeden Monats.]

Sänger-Kalender, Allgemeiner, u. **Jahrbuch** der deutschen Vokalkunst f. d. J. 1908. 2. Jahrg. Zürich, Art. Institut O. Füssli. kl. 8°. 126+106 S. m. 4 Bildnissen. Geb. ℳ 2.

Sänger-Kalender, Schweizerischer, f. d. Jahr 1908. 1. Jahrg. Red.: Rob. Thomann. Zürich, Art. Institut Orell Füssli. kl. 8°. 161 S. m. 1 Bildn. Geb. ℳ 2.

Sänger-Zeitung, Frankfurter. Offizielles Organ des Chordirigenten-Verbandes der Berufsmusiker von Frankfurt a. M. Organ für die gesamten Interessen der Gesangvereine von Frankfurt a. M. u. Umgebung. 2. Jahr. Jährlich 52 Nummern. Redacteure: W. Seibert u. H. J. Veldkamp. Frankfurt a. M., Hansahaus, Stiftsstrasse 9—17. Lex. 8°. Vierteljährl. ℳ 0,90.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles (année 1906; t. 36 de la nouvelle collection.) Paris, Flammarion. 32°. fr. 5.

Le **Spectacle**, journal théâtral, artistique, littéraire et sportif. 1re année. (No. 1. 3 au 10 novembre 1900.) Bordeaux, impr. Barès. 4°. Jede Nummer 10 c.

Stoullig, Edmond. Les annales du théâtre et de la musique. Préface de M. A. Brisson. (32e année). Paris, Ollendorff. fr. 3,50.

Tage-Buch der königl. sächsischen Hoftheater vom Jahre 1906. Theaterfreunden gewidmet v. Theaterdienern Adf. Ruffani, Louis Knechtel u. Rob. Steiniger. 90. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. kl. 8°. 98 S. ℳ 2.

Theater-Almanach, Neuer. 1908. Theatergeschichtl. Jahr- u. Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Hrsg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 19. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. 8°. XVI, 814 S. m. 2 Bildnissen. Geb. ℳ 6.

Theaterrundschau, Allgemeine, eine nur ein einziges Mal erschein. Zeitg. Zu Gunsten des österreich. Bühnenvereins u. seines Kaiserin-Elisabeth-Künstlerheims. Red. v. Alfons Bolz-Feigl. Wien, P. Knepler. 35×25 cm. 40 S. m. Abbildgn. ℳ 0,50.

Theatralia, quindicinale, letterario, teatrale. Anno I. (No. 1. 16 febbraio 1907.) Napoli, tip. del *Progresso*. 42×30 cm. Jährlich L. 5.
[Erscheint am 1. u. 16. des Monats. Expedition: Napoli, via Magno cavallo, Nr. 29. Direttore: Giovanni Capalbo.]

Théâtres-Journal, organe de la vie théâtrale et artistique. 1re année. (No. 1. 2 novembre 1906.) Paris, impr. Denamps; 62, rue de Clichy. Fol. Jährlich (Edition tri-hebdomadaire) 45 fr. (!)

I **Teatri**, gazzetta d'arte. Anno I. (No. 1. 12 gennaio 1907.) Milano, tip. G. Ghezzi. 54×38 cm. Jährlich L. 6.
[Erscheint Sonnabends. Expedition: Milano, via Morone No. 3. Direttore: Salvatore Leonardi.]

Voix de St. Gall. 2. Jahrg. Red.: A. Dechevrens. Expedition: Freiburg (Schweiz), impr. Canisienne, 58, Grand rue. Jährlich fr. 6,75.

Voz de la música. Revista bimestral de música sagrada. [I. año.] Red.: J. O. Martinez u. F. Olmeda, Burgos 4, calle de Santa Agueda. Jährlich 8 pes.
[Angezeigt in: Musica sacra, 1908, S. 12.]

Richard **Wagner-Jahrbuch.** Hrsg. v. Ludw. Frankenstein. 2. Bd. Berlin, Paetel. gr. 8°. VII, 596 S. m. 2 Taf., 1 Fksm. u. Musikbeil. 4 S. ℳ 9.

Wagner-Kalender f. das Jahr 1908. Hrsg. von der „Musik". Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 92 S. m. Abbildgn., 12 Taf. u. 1 Fksm. ℳ 1.

Wagner-Kalender 1908, aus Anlaß des 25. Todestages Richard Wagners 13. II. 1883—13. II. 1908 hrsg. v. Mart. Krause. Charlottenburg, Virgil-Verlag. gr. 8°. 106 S. m. Abbildgn. u. Fksms. ℳ 1.

Zither-Almanach pro 1908. Unter Mitwirkg. von Fachleuten hrsg. v. Frz. Schick. II. Jahrg. Wien, Perles. 16°. XIII, 78 S. u. Schreibkalender m. 2 Bildnissen. Geb. ℳ 1,30.

III.
Geschichte der Musik.
(Allgemeine und Besondere.)

Abele and **Niederheitmann.** The violin. Its history and construction s. Abschnitt VIII.

Arnold, Frdr. Das deutsche Volkslied. Ausg. A (2 Tle. in 1 Bde.). Prenzlau, Vincent. gr. 8°. III, III, 71 u. IV, 73 S. ℳ 1,75.
[Ausgab. B in 2 Tln. je ℳ 0,95.]

Aubry, Pierre.* Le Roman de Fauvel. Reproduction photographique du manuscrit français de la bibliothèque nationale de Paris avec un index des interpolations lyriques. Paris, Geuthner. Fol. VI + 7 p. + 95 facsim. pl. fr. 125.

Aubry, P.* Recherches sur les „Tenors" français dans les motets du XIII[e] siècle. Paris, Société française d'impr. et de librairie. gr. 8°. 40 p. avec musique.

Aubry, Pierre et **A. Gastoué.*** Recherches sur les „Tenors" latins. Paris, ebenda.

Aubry, P.* Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge. Paris, Fischbacher. gr. 8°. 35 p. avec musique et 1 facsim.

Aubry, P.* La rythmique musicale des troubadours et des trouvères. Paris, Champion.

Batka, Rich.* Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern u. Notenbeispielen. Stuttgart, Grüninger. Lex. 8°.
[Gratis-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Erschienen sind bis jetzt 10 Bogen.]

Biernath, Ernst. Die Guitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus. Eine musik- u. kulturgeschichtl. Darstellg. m. genauer Quellenangabe. Berlin, A. Haack. gr. 8°. VII, 144 S. ℳ 3.

Boyer, H. Histoire abrégée de la musique. 2[e] édit. Paris, Vuibert et Nony. 16°. VII, 207 p.

Brenet, M.* La plus ancienne méthode française de musique s. Abschnitt VI.

Bumpus, T. Francis. The cathedrals and churches of northern Italy. London, T. W. Laurie. XI + 371 p. il. 16 s.

Bürgel, Fr. Wilh. Kurze Geschichte des katholischen Kirchenliedes. Für kathol. Lehrerbildungsanstalten dargestellt. Paderborn, Schöningh. 8°. 43 S. ℳ 0,50.

Calvocoressi. La musique Russe. Paris, chez l'auteur. 8°. 31 p.
[cf. Zeitschr. d. Intern. Mus.-Ges. VIII, 490.]

Cohen, Gust. Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Verm. u. verb. Ausg. Ins Deutsche übertr. v. Const. Bauer. Leipzig, Klinkhardt. gr. 8°. XV, 256 S. m. 8 Taf. ℳ 10.

Crocioni, Giov. I teatri di Reggio nell' Emilia (sec. XVI—XX). Reggio Emilia, Cooperativa lavoranti tipografi. 16°. XXIII, 136 p. L. 2.

Daugnon, F. F. de. Gli italiani in Polonia dal IX secolo al XIII: note storiche con brevi cenni genealogici, araldici e biografici. 2 voll. Crema, tip. Plausi e Cattaneo. 8°. XVII, 397 u. 411 p. L. 30.

Diettrich-Kalkhoff, Frz. Geschichte der Notenschrift, m. 3 Abbildgn., 18 Tab. u. zahlreichen Notenbeispielen im Text. Jauer, O. Hellmann. gr. 8°. VII, 151 S. ℳ 4.
[Auch in Lieferungen zu je ℳ 0,50.]

Droux, Georges. La chanson lyonnaise. Histoire de la chanson à Lyon; les sociétés chansonnières. Lyon, Rey et Cie. 8°. 119 p. fr. 2,50.

Duncan, Edmondstoune. The story of minstrelsy. (Music story ser.) London, The Walter Scott Publishing. New York, Scribner [imported.] 8°. XVI, 337 p. 3 s. 6 d.

Duyse, F. van.* Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Texten en melodieën verzameld en toegelicht. Aflevering XL—[Schluß] XLIII. Antwerpen, De nederlandsche boekhandel. kl. 4°. p. 2477—2747 + 12. Je fr. 1,90.
[Nr. XL mit der Jahreszahl 1906. — Preis des vollständigen Werkes, 3 Tle., Antwerpen 1903, 1905, 1907, f. 39.50.]

Ecorcheville, J.* Actes d'état-civil de musiciens, insinués au Châtelet de Paris (1539—1650). [Publications de la Société internationale de musique, section de Paris.] Paris, Fortin. 4°.

Fairbairns, A. The cathedrals of England and Wales. Vol. 4. London, Dennis & sons. 4°. 148 p. 10 s. 6 d.

Faldix, G. Studien zur Geschichte des simultanen Intervalls. Dissertat. Rostock (1906). 8°. 42 S.

Fischer, Albert.* Das deutsche evangelische Kirchenlied d. 17. Jahrh. Nach dessen Tode vollendet u. hrsg. v. W. Tümpel. Heft 19. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. Je ℳ 2.

Fleury, Alexander.* Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften u. die 2 Choralschulen. Nach den vom Verfasser angebrachten Verbessergn. u. Erweitergn. aus dem Französ. übers. u. m. e. Nachwort versehen v. Ludwig Bonvin. [Publikationen der internat. Musikgesellschaft. Beihefte. 2. Folge. Heft V. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. III, 67 S. ℳ 2.

Galeotti, Ferd. Alcuni appunti sullo sviluppo della musica e società filarmonica di Palazzuolo. Borgo S. Lorenzo (1906), tip. A. Mazzocchi. 8°. 22 p.

Gastoué, Amédée.* Les origines du chant romain. L'antiphonaire grégorien. [Bibliothèque musicologique I.] Paris, Picard & fils. Lex. 8°. XII, 307 p. avec musique. fr. 12.

Gayet, A. Le culte bachique à Antinoé. Paris, Leroux. 8°. 38 p. et grav.

Grabinski, Broglio Luigi. I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere. Milano, Società ed. teatrale (U. Piazza.) 16°. 87 p. L. 1,50.

Graf, Ernst.* Der Kampf um die Musik im griechischen Altertum. Programm. Quedlinburg. (Leipzig, G. Fock in Komm.) Lex. 8°. 16 S. ℳ 1.

Graß, Karl. Das Adamsspiel. Anglonormannisches Mysterium des XII. Jahrh. hrsg. v. K. G. 2. verb. Aufl. [Romanische Bibliothek. Hrsg. v. W. Foerster. Nr. 6.] Halle, Niemeyer. 8°. LXIX, 95 S. ℳ 4.

Heß-Rüetschi, Carl. Aus der Geschichte der Orgel. Bern, Grunau. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,50.

Heuberger, S. Eine Galavorstellung im römischen Amphitheater zu Vindonissa im J. 298 n. Chr. Aarau, R. Sauerländer & Co. 8°. 28 S. ℳ 0,80.

Hurault, E. La cathédrale de Châlons et son clergé à la fin du XIIIe siècle. Châlons-sur-Marne, impr. Martin frères. 8°. VIII, 106 p. et grav.

Incagliati, Matteo. Il teatro Costanzi. Roma. [Ohne Angabe des Verlegers angezeigt in La nuova musica XII, 226.]

Keller, Otto. Illustrierte Geschichte d. Musik. 3. vollst. umgearb. u. verm. Aufl. München, A. H. Müller. gr. 8°. VIII, 824 S. m. Abbildgn., Taf. u. Fksms. ℳ 15.

Keller, Otto. Geschichte der Musik. Ein Hand- u. Lehrbuch f. Akademien, Lehranstalten u. Freunde d. Musik. (Kleine Ausg.) Nach der 3. verm. u. verb. Aufl. des illustr. Hauptwerkes. München (1908), A. H. Müller. gr. 8°. VI, 692 S. ℳ 5.

Kraus, A. (figlio.) Appunti sulla musica dei popoli nordici. Firenze, Landi.

Lecomte, L. H. Histoire des théâtres de Paris. Les nouveautés (1827—1832; 1866—1873; 1878—1905). Paris, Daragon. kl. 8°. 217 p. et 1 grav. fr. 8.

Lefebvre. Histoire du théâtre de Lille, de ses origines à nos jours. I. 1re partie: les origines jusqu'au XVIIe siècle; 2e partie: la salle de la comédie (1702—1787). Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. 8°. VI, 424 p.

Lefebvre, Léon. Le théâtre des Jésuites et des Augustins dans leurs collèges de Lille du XVIe au XVIIIe siècle. Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie. 8°. 24 p. et planche.

Lipaew, Iw. Die böhmische Musik. Histor. Skizze. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der „Russ. Musik-Zeitung". 8°. 27 S. 25 K.

Lorenz, M. Die Kirchenordnungen des Stiftes u. der Stadt Quedlinburg bei u. nach Einführung der Reformation. Magdeburg, Evang. Buchh. E. Holtermann in Komm. gr. 8°. 64 S. ℳ 1.

Louis, Rud. Die deutsche Musik der Neuzeit. München, G. Müller. ℳ 6.

Magazin, musikalisches, s. nächsten Abschnitt.

Marbot, abbé. Les musiciens de Saint-Sauveur au XIXe siècle. Aix, impr. de l'archevêché.

Messiter, Arthur Henry. A history of the choir and music of Trinity church, New York, from its organization, to the year 1897. New York (1906), E. S. Gorham. gr. 8°. VIII, 324 p. ports. $ 5.

Mitzschke, Paul. Das Naumburger Hussitenlied. Ein Beitrag z. Geschichte d. deutschen volkstüml. Dichtung. Unter Benutzg. d. Akten des Naumburger Referendar Kirschfestzeltes. Mit Bildnissen, Noten u. e. Bogen Karikaturen. Naumburg, Domrich. gr. 8°. 32 S. ℳ 1.

Musikalnaja - Starina (Musik - Alterthum). Sammelbände der Aufsätze u. Materialien für die Musikgeschichte in Rußland. [Russ. Text.] Herausg. v. Nic. Findeisen. III. Lieferung. St. Petersburg, Verl. der „Russ. Musik-Zeitung." 8°. 70 S. 1 R. 50.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig umgearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt. Hrsg. v. Eug. Schmitz. 2. Aufl. (In 30 Lfgn.). Stuttgart, Union.
[Erschienen sind Lieferungen 2—18.]

Niecks, Frederick. Programme music in the last four centuries; a contribution to the history of musical expression. London, Novello; New York, Gray. gr. 8°. XI, 548 p. 16 s.

Noatzsch, Rich. Zur Geschichte des Klavieres s. Abschnitt IV unter Magazin, musikal.

Norlind, Tobias. Wadstena Klosters veckoritual. [In schwedischer Sprache. Aus: „Samlaren."]
[cf. Zeitschr. d. Intern. Mus.-Gesellsch. VIII, 495.]

Paine, John Knowles. The history of music to the death of Schubert. Boston and London, Ginn and Co. gr. 8°. V, 314 p. $ 2,75.

Pauli, Rocco. Note di critica e di storia dell'arte musicale. Venezia, Nicola Gabrielli.
[Angezeigt u. besprochen in: Rivista music. Ital. XIV, 690. — Nicht im Handel.]

Pratt, Waldo Selden. The history of music; a handbook and guide for students. New York, G. Schirmer. gr. 8°. 683 p., illus. 3 maps. $ 3.

Priwaloff, N. J. Die Blasinstrumente des russischen Volkes und die der anderen Länder. Hist.-ethnograph. Forschung. Mit 125 Abbildgn. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Kais. russ. archaeolog. Gesellschaft. 8°. 109 S.

Radiciotti, Giuseppe. L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII. Tivoli, Officina poligrafica italiana. gr. 8°. 71 p.
[Per le nozze Conversi-Radiciotti.]

Rautenstrauch, Johs.* Luther u. die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen (14.—19. Jahrh.). Ein Beitrag zur Gesch. der kathol. Brüderschaften, der vor- u. nachreformator. Kurrenden, Schulchöre u. Kantoreien Sachsens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 472 S. ℳ 6.

Rebours, J. B.* Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'église grecque. [Bibliothèque musicologique. II.] Paris (1906), Picard & fils. Lex. 8°. XV, 289 p. avec musique. fr. 12.

Riemann, Hugo.* Handbuch der Musikgeschichte. II. Bd. I. Tl. Das Zeitalter der Renaissance bis 1600. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VI, 510 S. u. 1 Notentafel. M. 11.

Riemann, Hugo.* Kleines Handbuch der Musikgeschichte s. Abschnitt VI unter Handbücher der Musiklehre.

Riemann, H.* Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in d. Musik d. 15.—16. Jahrh. s. nächsten Abschnitt unter Magazin, musikal.

Roberts, W. J. The cathedrals of England and Wales. New York, Fr. A. Stokes Co. 8°. 15 + 207 p. il. 75 c.

Roehrich, E. Les origines du choral luthérien. Paris (1906), Fischbacher. 8°. 33 p. fr. 1,50.

Rose, Elise W. Cathedrals and cloisters of Midland France. 2 vols. London, New York, Putnam. gr. 8°. 422 und 386 p. illus. 21 s.

Rousseau, J. J. Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles. Publiée avec une introduction, un sommaire, des appendices et des notes historiques et grammaticales, par L. Brunel. 4e édition, revue. Paris, Hachette et Cie. kl. 8°. XXXI, 224 p. fr. 1,50.

Rüdinger, Albert. Bidrag til violoncelspillets historie. (Dänischer Text). Kopenhagen, W. Hansen. 8°. 64 S. mit 17 Illustr.

Sallès, Antoine. L'opéra italien et allemand à Lyon au XIXe siècle (1805—1822). Paris, Fromont. 8°. 122 p. fr. 2.

Schiedermair, Ludw.* Beiträge zur Geschichte der Oper s. Abschnitt V unter Mayr, Simon.

Sonneck, O. G. Early concert-life in America (1731—1800). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. VII, 338. ℳ 12.

Spiro, Frdr. Geschichte der Musik. [Aus Natur und Geisteswelt. Sammlg. wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 143.] Leipzig, Teubner. 8°. VI, 172 S. ℳ 1.

Stemplinger, Ed. Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance. Leipzig (1906), Teubner. Geb. *M* 9.
[cf. die Kritik in der Zeitschr. d. I. M.-G. VIII, 292.]

Sterzi, Mario. Una sacra rappresentazione in Logudorese. Ristampata ed illustrata. [Gesellschaft f. roman. Literatur. Bd. 11.] Dresden (1906). Halle, Niemeyer in Komm. gr. 8°. XX, 90 S. *M* 4,40.

Stimming, Alb.* Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift, nebst e. Anh., enth. altfranzös. Motette aus anderen deutschen Handschriften m. Anmerkgn. u. Glossar. hrsg. [Gesellschaft für romanische Lit. Bd. 13.] Dresden (1906). Halle, Niemeyer in Komm. gr. 8°. XXXVII, 231 S. *M* 11.

Streatfeild, R. A. The opera: a sketch of the development of opera; with full descriptions of all works in the modern repertory: with an introd. by J. A. Fuller-Maitland. 3d ed., rev. and enl.

Thibaut, J.* Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine. [Bibliothèque musicologique. III.] Paris, Picard et fils. Lex. 8°. VIII, 107 p. et 28 planches. fr. 12.

Torri, Luigi. Alla musa, frammento di antica musica greca. Padova (1906), tip. P. Prosperini. 4°. 6 p. con pagina di musica.

Usi, Gli antici, liturgici nella chiesa d'Aquileia dalla domenica delle Palme alla domenica di Pasqua. Padova, tip. del Seminario. 8°. 56 p. con ritratto.

Villanis, Luigi Alb. L'arte del pianoforte in Italia (da Clementi a Sgambati). Torino, fratelli Bocca. 8°. 251 p. L. 4.

Villetard, Henri.* Office de Pierre de corbeil (office de la circoncision), improprement appelé „office des fous". Texte et chant; publiés d'après le manuscrit de Sens (XIII[e] siècle); avec introduction et notes. [Bibliothèque musicologique. IV.] Paris, Picard & fils. Lex. 8°. XII, 244 p. 6 faksim. Tafeln u. Musik. fr. 12.

Vos, Joseph. Le rythme du chant grégorien, à l'époque de son apogée, d'après les documents contemporains. Étude historique, critique et paléographique par l'abbé J. V., avec la collaboration de l'abbé W. Coopmans. Hannut, chez l'auteur. 8°. 298 + X p., autographie. fr. 10.

Wagner, Peter. Der Kampf gegen die editio Vaticana. Eine Abwehr. Graz, Styria. 8°. 63 S. M. 1.

Walker, Ernest.* A history of music in England. Oxford, New York, The Clarendon Press. 8°. VIII, 364 p. 7 s. 6 d.

Wallaschek, Rich.* Geschichte der Wiener Hofoper. 1. u. 2. Heft. [Aus: Die Theater Wiens. IV. Bd. 42. 43. Heft.] Wien, Gesellschaft f. vervielfältg. Kunst. 40,5 × 31,5 cm S. 1—56 m. Abbildgn., 6 Taf. u. 4 Fksms. *M* 12.

Weingartner, Felix. The post-Beethoven symphonists. Symphony writers since Beethoven ... From the German by Arthur Bles. With twelve portraits. New York, Scribners; 8°. 4 + 163 p.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulr. v. Die Hymnen des Proklos u. Synesios. [Aus: „Sitzungsber. der preuß. Akad. der Wiss."] Berlin, G. Reimer in Komm. Lex. 8°. 24 S. *M* 1.

IV.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker, Festschriften etc.

Annesley, C. The standard opera glass. Containing the detailed plots of 144 celebrated operas. Rev. and enl. edit. London, Low. 12°. 520 p. 4 s. 6 d.

Ballads, Popular, of the olden time. Selected and edited by Frank Sidgwick. 3rd series. Ballads of Scottish tradition and romance. London, Bullen. 12°. 236 p. 3 s. 6 d.

Baron, Kr. et **H. Wissendorff.** Chansons populaires lataviennes. — Latwju dainas. (In litauischer Sprache). III. 2. St. Pétersbourg. 1906. (Leipzig, Voss' Sort.) Lex. 8°. VIII, 784 S. *M* 10.

Batka, Richard. Aus der Opernwelt. Prager Kritiken und Skizzen. München, Callwey. 8°. VIII, 204 S. *M* 3.

Bellaigue, Camille. Etudes musicales. 3[e] série. Paris, Delagrave. 8°. 399 p. fr. 3,50.

Berichte* der internationalen Musik-Gesellschaft. I. Bericht üb. den 2. Kongress der internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.—27. IX. 1906. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXVIII, 247 S. *M* 7,50.

Blümml, E. K. Erotische Volkslieder a. Deutsch-Österreich m. Singnoten. Gesammelt u. hrsg. Wien, F. Malota in Komm. 8°. 183 S. ℳ 10.

Bodine, W. Budd. Some hymns and hymn writers ... short studies in the hymnal of the Episcopal church. Philadelphia, Winston Co. 8°. 458 p. il. $ 3.

Bondi, Gustav. 25 Jahre Eigenregie. Geschichte des Brünner Stadttheaters 1882—1907. Zu dessen 25jähr. Bestandesfeste hrsg. Brünn, C. Winiker in Komm. 8°. VIII, 256 S. m. 8 Taf. u. 1 Tab. ℳ 5.

Brosset, J. Le grand orgue, les maîtres de chapelle et musiciens du chœur, les organistes de la cathédrale Saint-Louis de Blois. Etampes, impr. Lecesne. 8°. 84 p. fr. 2.

Brosset, J. Silhouettes musicales du Blésois: Pierre Louis Hus-Desforges, compositeur et professeur à l'école de Pont-Levoy (1773—1838; Benoît Berbiguier, compositeur et professeur de flûte à l'école de Pont-Levoy (1783—1838). Blois, impr. Migault et Cie. 8°. 15 p.

Bourdellès, R. le. Michel-Ange, Vittorio Alfieri, Métastase, Ugo Foscolo, Verdi, Carducci, Cervantès. Paris, Fontemoing. 18° jésus, 271 p. [Etudes italiennes et de littérature étrangère. 4e série.]

Chansons populaires tournaisiennes avec les airs notés. Pièces à dire, monologues et saynètes. 6me édit. Tournai, Vasseur-Delmée. 16°. 148+XV p. fr. 1.

Chronik der königl. Akademie der Künste zu Berlin vom 1. X. 1905 bis 1. X. 1906. Berlin (1906), Mittler. gr. 8°. 99 S. ℳ 2.

Clouzot, H. E. Ballets tirés de Rabelais au XVIIe siècle. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. 8°. 8 p.

Cortum, Th. Erinnerungen an die am 3. VII. 1906 durch Feuer vernichtete St. Michaelisorgel nebst e. Anh. für Behörden, Kirchenvorstände, Organisten u. s. w. Hamburg, Herold. 8°. 30 S. ℳ 0,60.

Dalmas, Ces. Guida pratica teatrale d'Italia. Villafranca, tip. L. Rossi. 8°. 112 p. con ritratto.

Davidson, Gladys. Stories from the operas with short biographies of the composers. 2nd series. (Music lover's libr.) London, T. W. Laurie; Philadelphia, Lippincott. 8°. 216 p. 3 s. 6 d.

Debuchy, Albert. October 28th, 1907, at 8.15, Jordan Hall, concert of French theatrical and romantic music, by an orchestra of 63 professional players from Boston and New York ... under the direction of Mr. Albert Debuchy ... Historical and biographical notes, synopsis of the librettos of the operas of which a fragment will be performed at this concert, „A little about Berlioz". [Boston], A. Debuchy. gr. 8°. 154 p. illus., ports., facsims.

Elson, Arthur. Music club programs from all nations, giving an historic outline of each national school of music, with questions for study, and a series of programs for the use of clubs and other organizations. Boston, O. Ditson company; New York C. H. Ditson & co. 8°. VII, 185 p. ports.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, m. zahlr. Notenbeispielen. [Universal-Bibliothek. No. 4886. 4942. 4955.] Leipzig, Reclam. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

Bd. 11. Bizet, Georges. Carmen. (Max Chop.) — 112 S.
Bd. 12. Wagner, Rich. Rienzi. (M. Chop.) — 128 S.
Bd. 13. Strauss, Rich. Salome. (M. Chop.) — 96 S.

Farmer, Henry George. Memoirs of the royal artillery band. New edit. London (1906), Bosay & Co. kl. 8°. 189 p. Geb. 5 s.

Favilli, Enrico. Note biografiche: da Francesco Landino (1325) a Giuseppe Servais. Firenze, tip. E. Ducci. 16°. XVIII, 120 p. L. 1.

Festalbum, illustriertes, der Schlesischen Zeitg. zum VII. deutschen Sängerbundesfest in Breslau vom 27. bis 31. VII. 1907. Ausführl. Darstellg. des Festes nach den Berichten der Schles. Zeitg. Breslau, W. G. Korn. 22,5×30 cm. 56 S. m. 70 Illustr. ℳ 1,60.

Festzeitung zum VII. deutschen Sängerbundesfest, Breslau 1907. Schriftleitung: Carl Biberfeld u. Jos. Schink. 10 Nrn. Breslau, Priebatsch in Komm. 33,5×24 cm. ℳ 3.

Friedrichs, Elsb. Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst f. jung u. alt. Braunschweig, H. Wollermann. 8°. IV, 205 S. u. 14 Portrs. u. 1 Titelbild. Geb. ℳ 3.

Gagliardi, Gius. Attori e spettatori a Verona nel secolo XVIII. Verona nel 1866: conferenze. Verona, Società tip. cooperativa. 8°. 75 p.

Gassmann, A. L. Das Volkslied im Luzerner Wiggertal u. Hinterland. Aus dem Volksmunde gesammelt u. hrsg. [Schriften der schweizerischen Gesellschaft f. Völkerkunde. No. 4.] Basel (1906), Augustinergasse 8, Schweiz. Gesellschaft f. Volkskunde. Lex. 8°. XI, 215 S. ℳ 3,20.

Gerhard, C. Im Reiche der Töne. Skizzen u. Erzählgn. aus dem Leben berühmter Komponisten u. Virtuosen. Für die reifere musikal. Jugend. München, M. Hassenstein. 8°. 501 S. Geb. ℳ 7,50.

Gerlach, Aug. Die Stundenlieder der Nachtwächter in der alten Deutschordens-Stadt Lauchheim. Ellwangen, F. Bucher. 16°. 16 S. ℳ 0,20.

Gheude, Charles. La chanson populaire belge. Bruxelles, O. Lamberty. gr. 8°. 130 p. il. fr. 5.

Gilman, Lawrence. Stories of symphonic music; a guide to the meaning of important symphonies, overtures, and tone-poems from Beethoven to the present day. New York and London, Harper & brothers. 8°. XVII, 359 p. 5 s.

Graef, Herm. Deutsche Volkslieder. Eine ästh. Würdgg. Leipzig, Verlag f. Literatur, Kunst u. Musik. 8°. 142 S. ℳ 3.

Grunsky, Karl. Programmbuch zum 8. Stuttgarter Musikfest. 120 S.

[Ohne weitere Angaben angezeigt im Musikal. Wochenblatt 1907. S. 521.]

Hadden, J. Cuthbert s. **Operas'** series, the great.

Harcourt Eugène d'. La musique actuelle en Italie. Conservatoires, concerts théâtres, musique religieuse, avec 55 portraits, vues et plans hors tente (Mission du gouvernement français). Paris, Durdilly. 300 p. fr. 5.

Hartmann, Aug. Historische Volkslieder u. Zeitgedichte vom 16. bis 19. Jahrh. Gesammelt u. erläut. Mit Melodien, hrsg. v. Hyacinth Abele. 1. Bd. Bis zum Ende des 30jähr. Krieges. München, Beck. gr. 8°. VII, 352 S. m. 1 Taf. ℳ 12.

Hennings, J. Geschichte der Singakademie zu Lübeck. (1832—1907.) Eine Festgabe zur Feier d. 75jähr. Bestehens am 27. X. 1907. Lübeck, J. Carstens in Komm. Lex. 8°. 49 S. m. 4 Bildnissen. ℳ 1,50.

Hoffmann's, E. T. A., musikalische Schriften, hrsg. v. Edgar Istel. [Bücher der Weisheit und Schönheit, hrsg. v. J. E. Frhr. v. Grotthuss.] Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer. 8°. VIII, 310 S. Geb. ℳ 2,50.

Hoffmann's, E. T. A.,* sämtliche Werke in 15 Bdn. Hrsg. m. e. biograph. Einleitg. v. Eduard Grisebach . . . Neue, um die musikal. Schriften verm. Ausgabe. Leipzig, M. Hesse. kl. 8°. ℳ 6.

Hoffmann's, E. T. A., sämtl. Werke. Historisch-krit. Ausg. m. Einleitgn., Anmerkgn. u. Lesarten v. C. G. von Maassen. 1. Bd. Fantasiestücke in Callots Manier. München (1908), G. Müller. 8°. XXVIII, 508 S. m. 10 Bildbeigaben u. e. Fksm. ℳ 5.

Holt, A. How to dance the revived ancient dances. London, H. Cox. 8°. 166 p. 3 s. 6 d.

Hornstein, Robert von. Memoiren. Hrsg. v. Ferd. v. Hornstein. München (1908), Süddeutsche Monatshefte. 8°. 394 S. m. 1 Bildnis. ℳ 5.

James, M. H. Hymns and their singers. London, Skeffington. 8°. 204 p. 3 s. 6 d.

Jekyll, Walter. Jamaican song and story. Collected and edit. by W. J. London, Nutt, for the Folk-Lore Society.

Joyce, J. Chamber music. London, E. Mathews. kl. 8°. 1 s. 6 d.

Ancient **irish** music. Comprising 100 irish airs hitherto unpublished, many of the old popular songs, and several new songs. Collected and ed. by P. W. Joyce. Harmonised by Glover. Re-issue. London, Longmans. 4°. 3 s.

Ives, Antonio. Canti popolari velletrani, raccolti e annotati con illustrazioni e note musicali. Roma, E. Loescher e C. 8°. XXXII, 334 p. L. 16.

Unsere **Kirchenliederdichter.** Hamburg, Schloessmann. 8°. Je ℳ 0,10.

3. Heft. Gründler, Ad. Paul Gerhardts Leben und Lieder. 16 S. m. Abbildgn.

14. Heft. Fick, H. A. Johann Rist, der Pfarrer v. Wedel. 4.—6. Taus. 16 S. m. Abbildgn.

Kohl, Frz. Friedr. Heitere Volksgesänge aus Tirol. Tisch- u. Gesellschaftslieder. Mit Melodien. Im Volke gesammelt u. zusammengestellt. [Quellen u. Forschungen zur deutschen Volkskunde. Hrsg. v. E. K. Blümml. Bd. 1.] Wien, R. Ludwig. 8°. 164 S. ℳ 6.

Konzertführer, kleiner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°.

Beethoven, Ludwig van. Messe in C-dur (Alfred Heuss.) 20 S. ℳ 0.20.

Liszt, Franz. Les Préludes. (A. Heuss.) 12 S. ℳ 0.20.

Händel, G. Fr. Saul in der Einrichtung von Friedr. Chrysander. (A. Heuss.) 30 S. ℳ 0,30.

Novák Vítězslaw. Von ewiger Sehnsucht. (Paul Klengel.) 16 S. ℳ 0,20.

Brahms, Johannes. Rhapsodie. (Wilh. Weber.) 10 S. ℳ 0,20.

Brahms, Johannes. Schicksalslied. (W. Weber.) 10 S. ℳ 0,20.

Law, Frederic Stanley. Operatic tales. Philadelphia, Hatch music co. 8°. XII, 376 p.

Lex, L. Musiciens bourguignons du XVIIIe siècle, Lazare et Claude Rameau, frère et neveu du Grand Rameau. Mâcon (1906), impr. Perroux. 8°. 35 p.

Lurasco, F. M. Componisten en composities. Opgave van de meest bekende toondichters en hun vornaamste werken. Amsterdam, C. L. G. Veldt. kl. 8°. 116 p. f. 0,75.

Magazin, musikalisches. Abhandlgn. üb. Musik u. ihre Geschichte, üb. Musiker u. ihre Werke. Hrsg. v. Ernst Rabich. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8°.

17. Riemann, Hugo.* Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in d. Musik d. 15.—16. Jahrh. Die Musica ficta. Eine Ehrenrettung. 26 S. ℳ 0,40.
18. Nagel, Wilibald. Die Musik im täglichen Leben. Ein Beitrag zur musikal. Kultur unserer Tage. 33 S. ℳ 0,50.
19. Noatzsch, Rich. Zur Geschichte des Klaviers. 20 S. ℳ 0,30.

Les grands **maîtres** de la musique. (Jusqu' à Berlioz.) Préface de Camille Saint-Saëns. Paris, Lafitte. 0,38×0,28 cm. 349 p. illus. fr. 25.

[Mannheim.] Jubiläums-Musikfest zur Feier des 500jähr. Bestehens der Stadt. 31. Mai bis 4. Juni 1907. Hrsg. v. d. Stadtgemeinde Mannheim. Lg. 8°. 102 S.

[Angezeigt in: Zeitschr. d. I. M. G. VIII, 439.]

Maréchal, Henri*. Paris. Souvenirs d'un musicien, 185—1870 (Léo Delibes; V. Massé; Auber, A. Chauvet; J. Barbier; G. Bizet; Berlioz etc.). Avec une lettre-préface de E. Reyer. Paris, Hachette et Cie. 8°. XV, 307 p. fr. 3,50.

Meisinger, Othmar. Volkswörter u. Volkslieder aus dem Wiesentale. Gesammelt v. M. Freiburg i./B., J. Bielefeld. 8°. 72 S. ℳ 2,50.

Meisterführer. Einführung in das Schaffen einzelner Tonmeister. Berlin, Schlesinger. Jede Nummer geb. ℳ 1,80.

No. 1. Beethovens Symphonien s. Abschnitt V unter Beethoven.

No. 2. Wagner, Richard. Der Ring des Nibelungen. Ein Vademecum v. Arthur Smolian.

No. 5. Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen. Erläutert von Adolph Pochhammer.

Melitz, Leo. Führer durch die Operetten. 110 Operettentexte nach Angabe des Inhalts, des Personals, der Szenerie nebst e. Anh., enthalt. 350 Operetten m. Angabe der Komponisten, des Erscheinungs-Ortes u. -Jahres. Berlin, Globus Verlag. kl. 8°. 253 S. Geb. ℳ 1.

Meulen, Rz. Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer. Leiden, Sijthoff. gr. 8°. 12+169 p. f. 2,90.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele und Singtänze. Leipzig, Teubner. kl. 8°. 52 S. Kart. ℳ 1.

Meyer, Rud. Adelb. Französ. Lieder aus der Florentiner Handschrift Strozzi-Magliabecchiana cl. VII. 1040. Versuch e. krit. Ausg. [Zeitschr. für roman. Philologie. Hrsg. v. G. Gröber. Beihefte 8.] Halle, Niemeyer. gr. 8°. X, 114 S. ℳ 4. Subskr.-Pr. ℳ 3,20.

Moeller van den Bruck. Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte. 5. Bd. Gestaltende Deutsche. Vom Monumentalen. Minden, J. C. C. Bruns. gr. 8°. VII, 310 S. ℳ 3,50.

[Darunter: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner.]

Monographien moderner Musiker. 2. Bd. 20 Biographien zeitgenöss. Tonsetzer m. Porträts. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. IV, 275 S. Geb. ℳ 2.

Münch, A. Die Musik in Schule u. Haus s. Abschn. VI.

Musik, Die. Sammlung illustrierter Einzeldarstellgn. hrsg. v. Richard Strauß. Berlin, Marquardt & Co. kl. 8°. Kart. je ℳ 1,50.

1. Bd. Göllerich, Aug. Beethoven. 3. veränd. Aufl. IV, 85 S. mit 1 Heliogr., 6 Vollbild. u. 7 Fksms.

22. u. 23. Bd. Klatte, Wilh. Franz Schubert. 113 S. mit 15 Vollbild. u. 20 Fksms.

24. u. 25. Bd. Weissmann, Adf.* Bizet. 104 S. m. 4 Vollbild., 5 Fksms. u. zahlr. Notenbeilagen.
26. u. 27. Bd. Hausegger, Siegm. v. Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters u. Schaffens. 161 S. m. 12 Vollbild., Fksms. u. Musikbeilagen, sowie unveröffentlichten Briefen Rich. Wagners u. seiner Familie.

Musikführer, Der. Populäre Einführungen in die bedeutendsten Tonwerke. Berlin, Schlesinger. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

323. Reger, Max. Op. 90. Sinfonietta. (Georg Gräner).
324. Reger, Max. Op. 95. Serenade. (G. Gräner.)
350. Wolf, Hugo. Italien. Serenade. (G. Gräner.)
352. Bruckner, Anton. Der 150. Psalm. (Hugo Botstiber.)
356. Wolf, Hugo. Penthesilea. (G. Gräner.)

Neitzel, Otto u. **Ludw. Riemann.** Musikästhetische Betrachtungen. Erläutergn. des Inhalts klass. u. moderner Kompositionen des Phonola-Künstler-Notenrollen-Repertoires. 2. Aufl. Leipzig (Apelstr. 4), L. Hupfeld. kl. 8°. 104 S. ℳ 1.

Newbigging, T. The scottish Jacobites and their songs and music. 2nd edit. London, Gay & B. 8°. 2 s. 6 d.

Nickel, Wilh. Sirventes u. Spruchdichtg. [Palaestra . . . hrsg. v. A. Brandl, G. Roethe u. E. Schmidt. Bd. LXIII.] Berlin, Mayer & Müller. gr. 8°. VII, 124 S. ℳ 3,60.

Nobiling, C. Die Lieder des Trobadors D. Joan Garcia de Guilhade (13. Jahrh.). Kritische Ausgabe m. Anmerkgn. u. Einleitg. Dissert. Bonn. 8°. 82 S.

Olmeadow, E. Great musicians. London, Richards. 8°. 304 p. illus. 3 s. 6 d.

The great **operas' series**, edited by J. Cuthbert Hadden, with coloured illustrations by Byam Shaw. London, Jack. Je 1 s.

Gounod: Faust; Bizet: Carmen. Wagner: Tannhauser; Lohengrin; The Meistersingers; The ring of the Nibelung. Balfe: The Bohemian girl. Mascagni: Cavalleria rusticana, and Pagliacci.

Opernführer. (Schlesinger'sche Musik-Bibliothek.) Berlin, Schlesinger'sche Buchhdlg. 21,5×12,5 cm. Je ℳ 0,50.

77. d'Albert, Eugen. Tiefland. (Ernst Rychnovsky.)
97. Wolf-Ferrari, E. Die neugierigen Frauen. (Rich. Batka.)
100. Strauss, Rich. Salome. (Alfr. Schattmann.)
106. Blech, Leo. Das war ich. (Ernst Rychnovsky.)
110. Puccini, Giacomo. Tosca. (Wilh. Kleefeld.)
113. d'Albert, Eugen. Flauto solo. (E. Rychnovsky.)
117. Smetana, Friedrich. Dalibor. (E. Rychnovsky.)

Il **Pensiero** moderno nella scienza, nella letteratura e nell' arte: conferenze fiorentine. Parte I: Lettere ed arti. Milano, F.lli Treves. 16°. 270 p. L. 3.

[Darin: Placci, Carlo. La musica nella vita moderna.]

Pie X. Actes de S. S. Pie X (Encycliques, motu proprio; etc.). Texte latine avec traduction française en regard. T. 2. Paris, Editions des „Questions actuelles". kl. 8°. 325 p.

Precentor, the old Scottish. Aberdeen, Aberdeen Daily Journal office. XI, 221 p. il.

Raul, Paul. Die Wiener Schaubühnen in der Saison 1906/07. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 8°. 66 S. ℳ 1,50.

Reinecke, Carl. Aus dem Reich der Töne. Worte der Meister, gesammelt von C. R. Leipzig, E. A. Seemann. 8°. V, 208 S. m. Titelbild. ℳ 3.

Robert-Tornow, Gust. Max Reger und Karl Straube. Göttingen, O. Hapke. gr. 8°. 27 S. ℳ 0,60.

Scheumann, A. Rich. Die großen deutschen Tondichter. Lebenserzählungen in Bildern für unsere musikliebende Jugend. 2 Bde. mit je 4 Portrs. und 8 Notenbeispielen. Leipzig, Hofmeister in Komm. 8°. Je ℳ 1,20.

Bd. I. J. S. Bach, J. Haydn, Mozart, Beethoven. Bd. II. F. Schubert, Weber, Mendelssohn, R. Schumann.

Schmid, Otto. Geschichte der Dreyssigschen Sing-Akademie zu Dresden. Dresden, F. Ries.

Schultess, J. Geschichte des evangel. Kirchenliedes in Lebensbildern, nach den Phasen seiner Entwicklung dargestellt. Ein Hilfsbuch f. d. Religionsunterricht. Greifswald, L. Bamberg. Lex. 8°. VIII, 99 S. ℳ 1,60.

Sédaine. Œuvres choisies de Sédaine: le philosophe sans le savoir; la gageure imprévue; le diable à quatre; le roi et le fermier; les sabots; le déserteur; Rose et Colas; le magnifique etc. Paris, Hachette et Cie. 8°. IV, 375 p. fr. 1,25.

[Les principaux écrivains français.]

Sewell, G. F. A history of the Bradford festival choral society: from its formation in 1856 to its jubilee in 1906. Bradford, G. F. Sewell. 291 p.

Sharp, Cecil J. English folk-song: some conclusions. London, Simpkin & Co. XVI, 143 p. 7 s. 6 d.

Sharp, Cecil J. and **Herbert C. Macilwaine.** The Morris book. A history of Morris dancing, with a description of eleven dances as performed by the Morris-men of England. London, Novello & Co. 80 p. 2 s. 6 d.

Smith, Hannah. Founders of music: life-sketches for young readers. [Neue (Titel-) Aufl.] New York, Schirmer. 8°. 149 p. pors. $ 1.

Sternfeld, Rich.* Chronik des philharmonischen Chors in Berlin zu seinem 25jähr. Bestehen, ihm und seinem Dirigenten Siegfried Ochs gewidmet von R. St. Berlin, Druck von H. S. Hermann. 4°. 57 S. m. 1 Bildnistafel u. 2 Fksms.

Stoll, Elise. Kinder- u. Volkslieder, Reime u. Sprüche aus der Stadt u. Kanton Schaffhausen. Gesammelt v. E. S. Hrsg. v. Paul Fink. Zürich, Schulthess & Co. gr. 8°. 93 S. ℳ 1,60.

Strantz, Ferd. v. Opernführer. Opern u. Singspiele, die den Spielplan unserer Bühnen beherrschen, dem Inhalte nach — unter Nennung d. besonders hervorrag. Gesänge — wiedergegeben. Mit biograph. u. anderen Anmerkgn. sowie m. einleit. Worten hrsg. Berlin, A. Weichert. kl. 8°. 400 S. Geb. ℳ 1.

Strong, Howard Marcus. Little laughs over the lives of musicians, Handel, Rossini, Haydn, Beethoven. Springfield, Mass., H. M. Strong. 8°. 8+37 p. illus.

Symonds, John Addington. Wine, women and song: Mediaeval Latin students' songs. Now first transl. into English verse, with an essay by J. A. S. London, Chatto. 8°. 224 p. 1 s. 6 d.

Thyregod, S. T. und **O. Thyregod.** Börnenes leg. (Alte dänische Kinderspiele mit Musikbeilage.) [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 128 S.

Upton, G. P. The standard operas: their plots, their music and their composers. New edit., enl. and rev. London, Hutchinson. 8°. 518 p. illus. 5 s.

Vessella, A. I concerti popolari dell' orchestra municipale di Roma (novembre 1905 — maggio 1907.) Roma, tip. fratelli Pallotta. 8°. 62 p.

Wagnalls, Mabel. Stars of the opera; a description of operas & a series of personal interviews with Marcella Sembrich, Emma Eames, Emma Calve, Lillian Nordica, Lilli Lehmann, Geraldine Farrar & Nellie Melba. Rev. and enl. ed. New York & London, Funk & Wagnalls co. 8°. 402 p. plates, ports. $ 1,20.

Wagner, Rich. Gesammelte Schriften u. Dichtungen. 4. Aufl. 10 Bde. Leipzig, C. F. W. Siegel. gr. 8°. ℳ 20.

Wagner, Rich. Œuvres en prose de Richard Wagner, traduites en français par J. G.-Prod'homme. T. 1er des „Gesammelte Schriften". Paris, Delagrave. 8°. 359 p. fr. 3,50.

Walden, Herwarth. Opern-Wegweiser. Personenverzeichnis, Überblick: ganz kurz gef. Inhaltsangabe, zur Geschichte: Lebensbeschreibg. des Tondichters, Entstehg. der Oper, Wissenswertes, Einführg.: genaue Beschreibg. der Handlg. u. der Musik, m. Hinweisen auf die Thementafel am Schluß. Berlin, Schlesinger. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

1. Carmen. 2. Meistersinger. 3. Fidelio. 4. Freischütz. 5. Martha. 6. Fliegende Holländer. 7. Mignon. 8. Salome. 9. Tannhäuser. 10. Traviata. 11. Don Juan. 12. Prophet. 13. Bajazzo. 14. Tristan. 15. Barbier von Sevilla. 16. Cavalleria rusticana. 17. Zauberflöte. 18. Margarete. 19. Lohengrin. 20. Troubadour. 21. Rheingold. 22. Walküre. 23. Siegfried. 24. Götterdämmerung.

Walter, G. Russische Komponisten: Biograph. Skizzen. Lieferg. I: M. Glinka, A. Rubinstein, P. Tschaikowsky. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. kl. 8°. 130 S. 75 c.

Wiesbaden. Festspiele 1907 vom 12—16. V. Wiesbaden, Moritz & Münzel in Komm. 18×25 cm. 62 S. m. 12 Taf. ℳ 0,75.

Wiesbadener, Festwoche, 1907. Hrsg. v. Rhein. Kurier. Red.: A. Röder. Berlin, Verlagsanstalt Buntdruck. 27,5×35 cm. 56 S. m. Abbildgn. ℳ 1.

Wustmann, Rudolf. Musikalische Bilder. Mit 10 Taf. nebst (10 Bl.) Notenbeispielen u. 25 Abbildgn. im Text. Leipzig, E. A. Seemann. Lex. 8°. 47 S. ℳ 4.

Zamacois, Eduardo. Desde mi butaca, apuntes para una psicologia de nuestros actores. Madrid, P. Villaviceucio.

[Enthält biographische Skizzen von: Maria Guerrero, Diaz de Mendoza, Rosario Pino, Enrique Borras, Maria Tuban, Loreto Prado etc.]

V.

Biographien und Monographien.

Albert, Eugen d'.
s. Abschnitt IV unter Opernführer.

Bach, Johann Sebastian.
Bach-Fest,* Drittes deutsches, zur Einweihung von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus als Bach-Museum. Fest- und Programmbuch. [Neue Bach-Gesellschaft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel.) gr. 8°. 109 S. m. 1 Bildnis.
— Bachfest, Drittes deutsches, in Eisenach. Vom 26. bis 28. Mai 1907. Sonderabdruck aus der „Eisenacher Zeitung". Eisenach, Hofbuchdruckerei H. Kahle. 8°. 34 S. ℳ 0,50.
— Boughton, Rutland. Bach. (Music of the masters ser.) London, Lane. kl. 8°. 170 p. 2 s. 6 d.
— Kretzschmar, H. Analytical notes and book of words to Bachs Passion according to St. Matthew. New english version by Claude Aveling. London, Breitkopf & Härtel. 8°. 36 p. 6 d.
— Pirro, André.* L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, Fischbacher. Lex. 8°. 539 p. avec musique fr. 15.
— Prout, E. Some notes on Bachs church-cantatas, with musical illustrations, 2 facsim. and a portrait of Bach. London, Breitkopf & Härtel. 8°. 32 p. mit Bildnis. 1 s.
— Riemann, Hugo. Katechismus der Fugen-Komposition. (Analyse v. J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" u. „Kunst der Fuge") s. Abschnitt VI.
— Schweitzer, Alb.* J. S. Bach. Vorrede v. Ch. Marie Widor. Leipzig (1908), Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XVI, 844 S. m. 2 Portrs., 1 Bildnistaf. und 2 Fksms. ℳ 15.

Bach, Wilhelm Friedemann.
Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. 7. bill. Volks-Ausg. Mit d. Portr., der fksm. Unterschrift Fr. Bachs u. e. Vorwort hrsg. v. Erich Janke. Berlin, O. Janke. 8°. VIII, 484 S. ℳ 2.

Beethoven, Ludwig van.
— Beethovenjahrbuch s. Abschnitt II.
— Beethoven's Symphonien, erläutert m. Notenbeispielen von G. Erlanger, Helm, A. Morin, Radecke, Sittard und Witting, nebst e. Einleitung: Ludwig van Beethovens Leben u. Wirken m. besond. Berücksicht. seines Schaffens als Symphoniker v. A. Pochhammer. (Neue Aufl.) [Meisterführer Nr. 1.] Berlin, Schlesinger. 8°. 222 S. Geb. ℳ 1,80.
— Bouyer, R. Un contemporain de Beethoven. Obermann, précurseur et musicien. Paris, Fischbacher. 8°. 83 p.
[Als Artikelserie erschienen in Le Ménestrel. 1907.]
— Breuning, Gerh. v. Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus seiner Jugendzeit. Neudruck, m. Ergänzgn. u. Erläutergn. v. Alf. Chr. Kalischer. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. VIII, 221 S. m. 10 Vollbildern. ℳ 3.
— Chantavoine, Jean. Beethoven. (Les maîtres de la musique). Paris, Alcan. 8°. fr. 3,50.
— Desmoulin, A. La sérénade de Beethoven, comédie en un acte, en vers. Paris (1906), Jorel. 16°. 42 p.
— Deutsch, Otto Erich.* Beethovens Beziehungen zu Graz. Neue Beiträge zur Biographie des Meisters und zur Konzertgeschichte der Stadt. Graz, Leykam. 8°. 61 S. ℳ 1.
— Göllerich, Aug. Beethoven, s. vorigen Abschnitt unter: Die Musik.
— Holland, R. Beethoven. London, Drane. 12°. 1 s.
— Kalischer, Alfr. Chr.* Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. (Liefrgn. 3—22). Berlin, Schuster & Loeffler.
(Von der Bandausgabe erschien ebenda Band 3. 8°. XIV, 300 S. ℳ 4.20.)
— Pfordten, Herm., Freih. von der. Beethoven. [Wissenschaft u. Bildung. Einzeldarstellgn. aus allen Gebieten des Wissens. Hrsg. v. Paul Herre. Bd. 17.] Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 143 S. m. 1 Portr. ℳ 1.
— Prelinger, Fritz. Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. u. erläutert. 2. u. 3. Band. Wien, C. W. Stern. 8°. Je ℳ 5.
[2. Bd. 1815—1822. XVI, 375 S. 3. Bd. 1823—1827. XV, 301 S.]

Beethoven, Ludwig van.

Roda, Cecilio de. Un quaderno di autografi di Beethoven, del 1825. Torino, F.lli Bocca. gr. 8°. 116 p. L. 2,50.
[Dalla Rivista musicale, vol. XII.]

— Roda, Cecilio de. Las sonatas de piano de Beethoven, notas para in audición en la Sociedad Filarmónica madrileña. Madrid.

— Rolland, Romain. Vie de Beethoven. Paris, Hachette. 8°. 120 p. fr. 2.

Söhle, Karl. Eroica. [Wiesbadener Volksbücher. Hrsg. v. Volksbildungsverein zu Wiesbaden. Nr. 99.] Wiesbaden, H. Staadt in Komm. kl. 8°. 49 S. m. Bildnis. ℳ 0,20.

Thayer, Alex. Wheelock. Ludwig van Beethoven. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten u. Materialien weitergeführt v. Hermann Deiters. 4. Bd. Mit Vorwort, Register, Berichtigungen u. Ergänzgn. v. Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. XIV, 594 S. ℳ 12.

— Weingartner, Felix. On the performance of Beethoven's symphonies. Transl. from the German by Jessie Crosland. Leipzig, etc. Breitkopf & Härtel. 8°. 195 p. ℳ 5.

Beheim, Michel.

Kühn, Alfr.* Rhythmik und Melodik Michel Beheims. Bonn, F. Cohen. 8°. V, 160 S. M. 3,60.
[Von S. 147—160 Notenbeilagen.]

Bennett, William Sterndale.

Bennett, J. R. Sterndale. The life of William Sterndale Bennett. Cambridge, The University Press. gr. 8°. XV, 471 p., 14 illus. 12 s. 6 d.

Berbiguier, Benoît.

S. vorigen Abschnitt unter Brosset, J.

Berlioz, Hector.

Berlioz, H. La damnation de Faust. Adaptation à la scène en cinq actes et dix tableaux par Raoul Gunsbourg. Mise en scène. Paris, Costallat et Cie. 4°. 67 p. avec fig.

— Prod'homme, J. G. Hector Berlioz, ist in den Verlag v. Schmidt in Heilbronn übergegangen. cf. voriges Jahrb. S. 119.

— Le livre d'or du centenaire d'Hector Berlioz. Grenoble.
[Ohne weitere Angaben angezeigt in: Le Ménestrel 1908, S. 16.]

Berlioz, Hector.

Tiersot, Julien. Les années romantiques (1819—1842). Correspondance d'Hector Berlioz, publiée par J. T. Paris, Calmann-Lévy. 18° jésus XLII, 457 p. et portr. fr. 3,50.

Bizet, Georges.

Weissmann, Adf.* Bizet s. Abschnitt IV unter Musik, die; s. auch ebenda unter Erläuterungen und Operas, great.

Blech, Leo

s. Abschnitt IV unter Opernführer.

Brahms, Johannes.

Altmann, Wilhelm.* Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard u. Luise Scholz. Berlin (1908), Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. VII, 237 S. m. 2 Notentafeln. ℳ 3,50.
[Johannes Brahms, Briefwechsel. III.]

— Barth, Rich.* Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm. Berlin (1908), Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. XVI, 165 S. mit 3 Bildnissen. ℳ 3.
[Johannes Brahms, Briefwechsel. IV.]

— Henschel, G. Personal recollections of Johannes Brahms: some of his letters to and pages from a journal kept by G. H. Boston, R. G. Badger. 8°. 95 p. ports., facsim. Geb. $ 1,50.

— Kalbeck, Max.* Johannes Brahms. 2. durchgeseh. Aufl. Berlin (1908), Deutsche Brahms-Gesellschaft. gr. 8°. Je ℳ 5.
I. Bd. 1. Halbbd. 1833—1856. XVI, 258 S. m. 2 Bildnissen u. 3 Fksm.
I. Bd. 2. Halbbd. 1856—1862. S. 259—492.
II. Bd. 1. Halbbd. 1862—1868. XII, 283 S. m. 1 Fksm.

— Kalbeck, Max. Johannes Brahms im Briefwechsel m. Heinr. u. Elisabet v. Herzogenberg. 2 Bde. 2., durchges. Aufl. Berlin (1908), Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. XXIX, 200 u. 287 S. m. 3 Bildn. Je ℳ 3,50.
[Johannes Brahms, Briefwechsel. I. II.]

— Mitteilungen* der Brahms-Gesellschaft in Wien. Juni 1907. [Gmunden, Druck von Joh. Habacher.] 8°. 46 S.

— Ophüls, G. Brahms-Texte. Vollständ. Sammlg. der v. Johannes Brahms componirten u. musikal. bearb. Dichtgn. 2., durchgeseh. Aufl. Berlin (1908), Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. VIII, 406 S. ℳ 4.

Brahms, Johannes.

Pauli, Walter. Brahms. [Moderne Geister. Hrsg. v. Hans Landsberg. Nr. 2. 3.] Berlin, Pan-Verlag. 8°. 136 S. m. 1 Bildn. ℳ 1,50.

Bruneau, Alfred.

Hervey, Arthur. Alfred Bruneau. (Living masters of music.) London, Lane. 8°. 96 p. 2 s. 6 d.

Buchanan, George.

Millar, D. A. George Buchanan: a memorial 1506—1906. London, Nutt. 8°. 7 s. 6 d.

Casella, Pietro.

Pistelli, Ermenegildo. Il canto di Casella. Firenze, tip. Bonducciana, A. Meozzi.
[Per le nozze di Paolo Bosshard con Giulia Baldi.]

Bülow, Hans von.

Bülow, Marie von.* Hans von Bülow. Briefe und Schriften. Hrsg. v. M. v. B. VII. Bd. Briefe. VI. Bd. Meiningen. 1880—1886. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. XXIV, 422 S. (S. 417–422 Notenbeilagen) m. 3 Abbildgn. ℳ 5.

Chopin, Frédéric.

Petrucci, Gualterio. Epistolario di F. Chopin. Traduzione e note, con prefazione di Jolanda. Rocca S. Casciano, L. Cappelli. 16°. XVI, 248 p. L. 3.

— Vantyn, Sidney. La sonate en si bémol mineur, op. 35 de Chopin. Mons (1906), impr. Dequesne-Masquillier et fils. 12°. 14 p. fr. 1.
[Extrait de Weekblad voor muziek, Utrecht.]

Debussy, Clande.

Gilman, Lawrence. Debussy's Pelléas et Mélisande, a guide to the opera, with musical examples from the score. New York, G. Schirmer. 8°. 5+84 p., portr. $ 1.

Delius, Frederik.

Chop, Max. Frederik Delius. (Moderne Musiker.) Berlin, Harmonie. gr. 8°. 58 S. m. 1 Bildnis u. Fksm.

Descartes, René.

Pirro, André.* Descartes et la musique. Paris, Fischbacher. Lex. 8°. VII, 128 p. fr. 5.

Diehl, Alice Mangold.

Diehl, Alice M. The true story of my life: an autobiography. New York, Lane Co. 8°. 347 p. port., $ 3,50.
[Record of a life of varied experiences as concert player and piano teacher, as novelist and critic.]

Donizetti, Gaetano.

Cametti, Alberto.* Donizetti a Roma. Con lettere e documenti inediti. Torino, fratelli Bocca. Lex. 8°. 279 p. il. L. 6.
[Estratto dalla Rivista musicale italiana, vol. XI, fasc. 4°, 1904.] — NB. Der Schluß des Aufsatzes erschien aber erst vol. XIV, fasc. 2°, 1907.

Elgar, Edgar.

Newman, J. H. The dream of Gerontius. Illus. London, J. Hewetson. 8°. 1 s. 6 d.

Erk, Ludwig.

Ludwig Erk. Ein Gedenkblatt zur Feier seines 100 jähr. Geburtstages am 6. I. 1907. Essen (1905), G. D. Baedeker. gr. 8°. 12 S. m. 1 Bildnis, ℳ 0,30.

— Schmeel, H. Ludwig Erk. Ein Lebensbild. [Aus: „Hess. Lehrer-Kalender."] Gießen (1908), E. Roth. kl. 8°. 117 S. ℳ 1.

Euler, Leonhard.

Lorey, Wilh. Leonhard Euler. Vortrag. [Aus: „Abhandlgn. der naturforsch. Gesellsch. zu Görlitz".] Leipzig, Teubner in Komm. gr. 8°. 20 S. ℳ 0,30.

— Schulz-Euler, S. Leonhard Euler. Ein Lebensbild zu seinem 200. Geburtstage, nach Quellen u. Familienpapieren bearb. Mit 2 Portr. Frankfurt a. M., C. F. Schulz. 8°. 39 S. ℳ 1,50.

Favart, Madame.

Letainturier-Fradin, G. Les amours de Madame Favart. Paris, Flammarion. 16°. 500 p. fr. 3,50.

Ferrari, Giacomo Gotifredo.

Zaniboni, E. Uno zingaro trentino del sec. XVIII: Giacomo Gotifredo Ferrari, musicista e viaggiatore. Trento, Zippel.
[Estratto dall' archivio per l'Alto Adige. V, 2.]

Franck, César.

Borren, Charles van den. L'œuvre dramatique de César Franck: Hulda et Ghiselle. Bruxelles, Schott frères. 8°. 232 p. fr. 3,50.

Fried, Oskar.

Bekker, Paul. Oskar Fried. Sein Werden und Schaffen. (Moderne Musiker.) Berlin, Harmonie. gr. 8°. 47 S. m. 2 Taf. und 2 Fksms. ℳ 1.

Gerhardt, Paul.

Blachny, Fritz. Paul Gerhardt. Historisches Charakterbild. Ein Festspiel, aus Anlaß der 300 jähr. Geburtstagsfeier des

Gerhardt, Paul.

Liederdichters im Anschluß an W. Wildenhahns kirchengeschichtl. Lebensbild in Szene gesetzt. Wittenberg, Wunschmann. kl. 8°. VII, 72 S. ℳ 0,60. — Blau, Paul. Paul Gerhardt, der Sänger der evangel. Kirche, e. Gedenkbüchlein zur 300 jähr. Wiederkehr seines Geburtstages. Berlin, Deutsche Sonntagsschul-Buchh. 8°. 24 S. m. Abbildgn. ℳ 0,15. — Bronisch u. F. Lubrich. Feierstunden auf Paul Gerhardts Zionsharfe. 1. Vorwort u. liturg. Entwurf zu Paul Gerhardt-Feiern im Jubiläumsj. (1907), v. B. — 2. Sechs Entwürfe zu musikalisch-kirchl. Paul Gerhardt-Feiern, v. L. Leipzig, Glaser. Lex. 8°. 14 S. ℳ 0,40. — Burdach, A. Paul Gerhardt. Ein Lebensbild zur 300 jähr. Jubelfeier seiner Geburt. [Barmer Bücherschatz. Neue Folge. Bd. 6.] Barmen, Wuppertaler Traktat-Gesellschaft. kl. 8°. 102 S. m. 1 Bildnis. Kart. ℳ 0,70. — Decke, Jul. Paul Gerhardt-Büchlein, aus Anlaß der 300. Wiederkehr des Geburtstages Gerhardts hrsg. Breslau, Trewendt & Granier. 8°. 56 S. m. Abbildgn. ℳ 0,30. — Ehrecke, Gottfried. Paul Gerhardt u. seine Lieder. Ein Gedenkblatt zum 300 jähr. Geburtstage P. G's. (4. Aufl.) Berlin, Zillessen. gr. 8°. 32 S. m. Abbildgn. ℳ 0,30. — Gebhardt, Herm. Paulus Gerhardt, der Streiter und Sänger der evangel.-luther. Kirche. Leipzig, Jansa. 8°. 92 S. ℳ 1. — Gerhardts, Paul, Lieder u. Gedichte. Hrsg. v. Wilh. Nelle. Hamburg, Schloessmann. 8°. LXI, 417 S. m. Bildnis. Geb. ℳ 4. — Gerhardts, Paul, Lieder. Hamburg, ebenda. gr. 8°. 149 S. mit Bildern, Geb. M. 5. — Gerhardts, Paul, geistliche Lieder. Mit Einleitg. u. Lebensabriß von Karl Gerok. 6. Aufl. Leipzig, Amelang. kl. 8°. XXXII, 420 S. Geb. ℳ 3. — Gerhardt, Paul. Ausgewählte Lieder. Leipzig, H. Schmidt & C. Günther. 5,2 × 3,9 cm. 412 S. Geb. ℳ 1,50. — Gerhardt, Paul. Geistliche Lieder. Mit einer Vorbemerkg. v. Arth. Ploch u. dem Bilde des Dichters. [Bibliothek der Gesamtliteratur des In- u. Auslandes. Nr. 2018—2021.] Halle, Hendel. kl. 8°. X, 303 S. ℳ 1. — Gerhardt, Paulus, u. seine Lieder. Gedenk-Schrift zur 300 jähr.

Gerhardt, Paul.

Wiederkehr seines Geburtstages, den 12. III. 1907. Für Volk und Jugend. Gewidmet vom „Sächs. Gustav-Adolf-Boten". Dresden, Sturm & Co. 8°. 16 S. m. Abbildgn. ℳ 0,10. — Gründler, Ad. Paul Gerhardts Leben u. Lieder. 26.—35. Taus. [Unsere Kirchenliederdichter. 3. Heft.] Hamburg, Schloessmann. 8°. 16 S. m. Abbildgn. ℳ 0,10. — Hennig, M. Wie Paulus Gerhardt im Volke lebt. Zu seinem 300. Geburtstage f. jung u. alt dargestellt. Hamburg, Agentur des rauhen Hauses. gr. 8°. 16 S. m. Abbildgn. ℳ 0,10. — Hübner, Heinr. Paul Gerhardt. Ein Lebens- u. Zeitbild. Mit zahlr. Illustr. Elberfeld, Luther. Bücherverein. kl. 8°. 144 S. ℳ 0,60. — Josephson, Herm. Paul Gerhardt. Leipzig, Sächs. Volksschriftenverlag. 8°. 63 S. ℳ 0,50. — Kammerhoff, Ernst. Paul Gerhardt, Ein Erinnerungsblatt. Vortrag. Glückstadt, M. Hansen. 8°. 48 S. ℳ 0,50. — Kawerau, Gust. Paul Gerhardt. Ein Erinnerungsblatt. [Schriften des Vereins f. Reformationsgeschichte. Nr. 93.] Halle, Haupt. gr. 8°. 85 S. m. 1 Bildnis. ℳ 1,20. — Kawerau, Gust. Zum Gedächtnis Paul Gerhardts. Rede. Breslau, W. G. Korn. 8°. 14 S. ℳ 0,25. — Knodt, (?) Paul Gerhardt. Sein Leben und seine wichtigsten Lieder. Ein Jubiläumsbüchlein für die Jugend u. das Volk. 2. u. 3. Aufl. Herborn, Buchh. des nass. Colportagevereins. 8°. Je 80 S. m. Abbildgn. Je ℳ 0,25. — Knodt. Liturgische Feier bei der 300. Wiederkehr des Geburtstages Paul Gerhardts. Herborn, ebenda. gr. 8°. 4 S. 100 Stück ℳ 1,50. — Kochs, Ernst.* Paul Gerhardt. Sein Leben und seine Lieder. Eine Jubiläumsgabe. Preisgekrönte Festschrift der allgem. evangel.-luther. Konferenz. Leipzig, A. Deichertsche Buchhandlg. Nachf. (G. Böhme). 8°. VI, 112 S. m. Abbildgn. u. 1 Bildnis. ℳ 0,80. — Lichtenstein, Adolf. Paul Gerhardts Lied im Kirchenjahr u. Christenleben. Festdarbietungen in Deklamation, Chor-, Solo-, Gemeinde-Gesang u. leb. Bildern. Magdeburg. (Evang. Buchh.) gr. 8°. 12 S. ℳ 0,20. — Lindemann, F. Festbüchlein zur 300 jähr. Geburtstagsfeier

Gerhardt, Paul.
Paulus Gerhardts, des Assaphs der lutherischen Kirche. Unserer luther. Schuljugend dargeboten. St. Louis, Mo. (Zwickau, Schriften-Verein.) 8°. 16 S. m. 1 Bildnis. ℳ 0,20. — Nagel, (?) Paul Gerhardt-Feier. Hannover, Feesche. 8°. 15 S. ℳ 0,20. — Pank, O. Paulus Gerhardt. Gedächtnispredigt zur Feier des 300 jähr. Geburtstages Paul Gerhardts. Halle, C. E. Müller. gr. 8°. 15 S. ℳ 0,25. — Petrich, Herm. Singet dem Herrn alle Welt! Eine Paul Gerhardt-Reise durch die Zungen u. Zonen der Erde. [Aus: „Neue Missionsschriften."] Berlin, Buchh. der Berliner ev. Missionsgesellschaft. 8°. 32 S. ℳ 0,20. — Petrich, Herm. Paul Gerhardt-Büchlein. Altes u. Neues aus seinem Leben u. seinen Liedern. Zum 300 jähr. Jubelgedächtnis dem lieben deutschen Volke erzählt. Berlin, Schriftenvertriebsanstalt. gr. 8°. 480 S. m. Abbildgn. ℳ 0,40; Schulausgab. ℳ 0,25. — Schleusner, G. Paulus Gerhardt, der evangel. Bekenner in Leid und Lied, ein Lebens- und Charakterbild im Sinne u. Geiste Luthers, nebst erweckl. Mitteilgn. aus der Segensgeschichte der Gerhardtschen Lieder dem deutschen evangel. Volke dargeboten. 2. Aufl. Wittenberg, P. Wunschmann. 8°. IV, 73 S. m. 1 Bildn. ℳ 1. — Stein, Armin. Paul Gerhardt, der Sänger im Heiligtum. 2. Aufl. Konstanz, Hirsch. 32 S. m. Illustr. ℳ 0,15. — Stuhrmann, Heinr. Paul Gerhardt. Der Psalmist des neuen Bundes. Ein Christ und Dichter von Gottes Gnaden. Ein Denk- und Dankbüchlein zum Gedächtnis an seinen 300. Geburtstag f. große u. kleine Leute. Berlin, Emil Richter. 8°. 16 S. m. Abbildgn. ℳ 0,10. — Todt, Trang. Paul Gerhardt, der Liederfürst. Ein Gedenkbüchlein zu seinem 300jähr. Geburtstage am 12. III. 1907. Altenburg, St. Geibel. 8°. 16 S. ℳ 0,10. — Werdermann, O. Paul Gerhardt. Ein Gedenkblatt zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages. Zwickau, J. Herrmann. 8°. 16 S. ℳ 0,10.

Gilbert, W. S.
Browne, Edith A. On W. S. Gilbert. London, Lane. gr. 8°. 108 p. 2 s. 6 d.
[G. ist der Librettist der Operetten Sullivans.]

Giovannelli, Ruggero.
Gabrieli, Attilio. Ruggero Giovannelli, musicista insigne. Velletri, tip. P. Stracca. 8°. 15 p.

Giraut de Bornelh.
Kolsen, Adf. Giraut de Bornelh, der Trobadors, sämtl. Lieder. Mit Übersetzg., Kommentar u. Glossar krit. hrsg. I. Bd. 1. Heft. Halle, Niemeyer. gr. 8°. 42 S. ℳ 3.

Glazunoff, Alexander.
Ossowsky, A. W. A. K. Glazunoff. Sein Leben u. Schaffen. Biograph. Skizze. [Russ. Text.] St. Petersburg, A. Siloti. 8°. 52 S. 30 K.

Glinka, Michael Iwanowitsch.
Findeisen, Nic. M. J. Glinkas gesammelte Briefe. [Russ. Text.] I. Bd. St. Petersburg, Verlag d. Russ. Musik-Zeitung. 8°. IV, 276 S. 1 R.
— Ismailoff, A. „Musik ist meine Seele". Kurze Skizze über M. Glinka. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 75 K.
— Tschernoff, K. Das Leben für den Zaren. Oper v. M. Gl. Aesthetisch-thematische Analyse mit vielen Notenbeispielen. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. kl. 8°. 99 S. 1 R.

Goldoni, Carlo.
Arata, Lu. Commemorazione di Carlo Goldoni: discorso. Città di Castello, tip. S. Lapi. 16°. 34 p. — Bianchi, Anna. Carlo Goldoni, 25 febbraio 1907: commemorazione. Venetia, tip. Sorteni e Vidotti. 8°. 21 p. — Bongini, Dino. Carlo Goldoni e la sua riforma: conferenza. Aosta, tip. G. Allasia. 8°. 17 p. — Borsi, Ada. Per il centenario di Carlo Goldoni: discorso. Bologna, Coop. tip. Mareggiani. 8°. 23 p. — Brocchi, Virgilio. Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII. Bologna, L. Beltrami. 16°. 50 p. L. 1. — Brognolico, Gioac. Nel teatro di C. Goldoni. Napoli, T. Pironti. 16°. 101 p. 75 c. — Caprin, Giulio. Carlo Goldoni, la sua vita, le sue opere, con introduzione di Guido Mazzoni. Milano, fratelli Treves. 16°. 316 p., con ritr. L. 2. [Per il centenario di Carlo Goldoni.] — Centenario, Pel 2°, della nascita di Carlo Goldoni, 25 febbraio 1707: [raccolta di scritti a cura di] Luigi Grabinski-Broglio. Milano, Società ed. teatrale. 4° fig. 88 p.

Goldoni, Carlo.

con due tav. [Teatro Alessandro Manzoni in Milano, 25 febbraio 1907.] — Cesco, G. de. Vittorio Alfieri, Carlo Goldoni e il suo tempo: conferenze. Verona, tip. G. Marchiori. 8°. 68 p. — Chelotti, Pier Lu. Carlo Goldoni ricordato al suo popolo: conferenza. Schio, tip. L. Marin. 8°. 11 p. 25 c. — Congedo, Umb. Per Giosuè Carducci e per Carlo Goldoni: brevi parole commemorative. Melfi, tip. G. Grieco. 8°. 45 p. L. 1,40. — Crocioni, G. Reggio e il Goldoni. Modena, tip. G. Ferraguti e C. 8°. 15 p. [Per le nozze Conversi-Radiciotti.] — Cuccoli, Ercole. Commemorazione di Carlo Goldoni nel secondo centenario dalla nascita, e parole in morte di Giosuè Carducci. Fano, Società tip. cooper. 8°. 34 p. — Falchi, Lu. Intendimenti sociali di Carlo Goldoni. Roma, Società ed. Dante Alighieri, di Albrighi, Segati & C. 8°. 132 p. — Falconi, Clelia. Carlo Goldoni e il teatro: commemorazione. Venezia, tip. Sorteni e Vidotti. 8°. 24 p. — Ferrari-Bravo, Umb. e Arturo Marconi. Carlo Goldoni educatore. Firenze, Bemporad. 16°. 77 p. L 1. — Gallico, Gius. Il Bugiardo di Carlo Goldoni e la commedia dell' arte. Torino, tip. B. Valentino. 8°. 107 p. — Goldoni, Carlo. Memorie riprodotte integralmente dalla ediz. originale francese, con prefazione e note di G. Mazzoni. 2 vol. Firenze, Barbèra. 16°. L. 7. — Levi, Ces. Contributo alla bibliografia della critica goldoniana. Firenze, Rassegna nazionale. 8°. 30 p. L 1. — Mantovano, Dino. Carlo Goldoni e il teatro di s. Luca a Venezia: carteggio inedito (1755—1765) con prefazione e note di D. M. Milano, fratelli Treves. 16°. 241 p. L. 1. [Biblioteca amena, no. 719.] — Marchini-Capasso, Olga. Goldoni e la commedia dell' arte. Bergamo, tip. fratelli Bolis. 16°. 234 p. L. 2. — Masi, Ern. Carlo Goldoni: discorso. Firenze, Barbèra. 8°. 42 p. con tavola. L. 1. — Messina, Fr. Reminiscenze goldoniane. Patti, tip. Paci. 8°. 25 p. — Modena a Carlo Goldoni, nel secondo centenario dalla sua nascita, XXV febbraio 1907: pubblicazione a cura del municipio e della cassa di risparmio. Modena, tip. G. Ferraguti e C. 8° fig. XXVII, 535 p. con cinque ritratti. — Moretti, Aug. Carlo Goldoni in Francia: discorso. Cortona, tip. Sociale. 8°. 26 p. — Ortolani, Gius. Della vita e dell' arte di Carlo Goldoni: saggio storico. Venezia, Istituto veneto di arti grafiche. 8°. 178 p. — Pirazzini, D. A. Parole su Carlo Goldoni. Bergamo, tip. s. Alessandro. 8°. 32 p. — Rivelli, Fr. C. Gozzi contro Goldoni, nella *Marfisa bizzarra:* note e appunti. Lanciano, R. Carabba (Tommasini). 8°. 30 p. — Rosa, Gius. A Carlo Goldoni, commemorando il bicentenario della sua nascita. Aosta, tip. E. Duc. 8°. 32 p. 80 c. — Schmidbauer, R. Das Komische bei Goldoni. Dissert. Würzburg (1906). 8°. 170 S. — Sechi, Giov. Carlo Goldoni: conferenza. Tempio, tip. G. Tortu. 8°. 35 p. — Tonolli, Umb. Carlo Goldoni e le maschere: discorso. Tortona, tip. A. Rossi. 16°. 31 p. — Torre, Arnaldo della. Saggio di una bibliografia delle opere intorno a Carlo Goldoni (1793—1907). Firenze, Alfani e Venturi. 4°. VII, 140 p. L. 10.

Götz, Hermann.

[Steiner, A.]* Hermann Götz. [95. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 1907.] Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°. 39 S. m. 1 Bildn. u. 1 Fksm.-Taf. ℳ 2,40.

Grétry, André Ernest Modeste.

Curzon, Henri de. Grétry. [Les musiciens célèbres]. Paris, Laurens. 8°. fr. 2,50.

Guarneri, Giuseppe.

Petherick, Horace. Joseph Guarnerius, his work and his master. New York, Scribner [imported]. 8°. 6+220 p. il. $ 2.

Händel, Georg Friedrich.

Chrysander, Friedrich. Händels biblische Oratorien in geschichtl. Betrachtung. Vortrag. Zweite Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 1.

— Kretzschmar, H. Analytical notes and book of words to Handels's Messiah. London, Breitkopf & Härtel. 8°. 36 p. 6 d.

Händel, Georg Friedrich.

Händel, G. F. Judas Makkabaeus. Oratorium in 3 Akten. Neues Textbuch . . . bearb. v. Herm. Stephani. Leipzig, Siegel. kl. 8°. 29 S. ℳ 0,25.

Haydn, Joseph.

Höcker, Gust. Joseph Haydn: a study of his life and time for youth; trad. from the German by G. P. Upton. Chicago, A. C. McClurg & Co. 16°. 158 p. por. 60 c.

Heermann, Johann.

Hitzeroth, C. Johann Heermann. Ein Beitrag z. Geschichte der geistlichen Lyrik im 17. Jahrh. [Dissertation] Marburg. 8°. 36 S.

Hus-Desforges, Pierre Louis.

s. vorigen Abschnitt unter Brosset, J.

Joachim, Joseph.

Brieger-Wasservogel, Loth. Joachim-Gedenkbüchlein. Dresden. (Berlin, Nagel & Dursthoff in Komm.) kl. 8°. 40 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 0,75.

— Maitland, J. A. Fuller. On Joseph Joachim. London (1906), Lane. gr. 8°. 63 p. 2 s. 6 d.

— Moser, Andreas.* Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Neue, umgearb. u. erweit. Ausgabe in 2 Bdn. 1. Bd. (1831—1856.) Berlin (1908), Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. XII, 225 S. m. 5 Bildn. u. 3 Fksms. ℳ 4.

Karg-Elert, Sigfrid.

Reinhard, August. S. Karg-Elert. Thematischer Führer durch seine Klavier-Sonate (Fism.) m. e. Geleitwort. Berlin, Simon. 8°. ℳ 0,20.

Kliebert, Karl.

Henler, Raimund. Hofrat Dr. Karl Kliebert, weiland Direktor der königl. Musikschule Würzburg. Biographische Skizze. Würzburg, Richard Banger Nachf. ℳ 1.

Klose, Friedrich.

Louis, Rudolf. Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer u. seiner Frau. Eine dramatische Symphonie von Friedr. Klose. Erläuterungen zur Dichtung u. Musik. Karlsruhe, Kuntz. 8°. ℳ 0,60.

Koch, Friedrich E.

Schering, A. Von den Tageszeiten. Oratorium v. Fr. E. Koch. Op. 29. erläutert. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. ℳ 0,20.

Krause, Christian Gottfried.

Schering, Arnold.* Christian Gottfr. Krause. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik. [S.-A. aus: „Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft". Hrsg. v. M. Dessoir. II, 4.] Stuttgart, Enke. Lex. 8°. S. 548—557.

[Nicht im Buchhandel.]

Lehmann, Lilli.

Andro, L. Lilli Lehmann. Berlin, Harmonie. ℳ 1.

Liszt, Franz.

Clark, Frederic Horace.* Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. gr. 8°. XV, 320+8 S. ℳ 7,50.

— Reuss, Eduard. Liszt's Lieder. [Aus „Bayreuther Blätter".] Leipzig (M. Brockhaus). gr. 8°. VIII, 96 S. ℳ 2.

— Zurbonsen, Frdr. Die hl. Elisabeth v. Thüringen in der neueren Forschung. Zum 7. Centenarium ihrer Geburt 1907. [Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegründet v. P. Haffner, Johs. Janssen u. E. Th. Thissen. Neue Folge. 26. Bd. No. 10.] gr. 8°. 22 S. ℳ 0,50.

Luther, Martin.

Gutmann, Karl A. Dr. Martin Luthers Leben u. Wirken. Kurze Reformationsgeschichte f. d. evangel. Schule u. Gemeinde. Rothenburg o/T., J. P. Peter. gr. 8°. 112 S. mit Illustr. ℳ 0,40.

— Luther's, Dr. Martin, geistliche Lieder. (Nach den Original-Texten.) Konstanz, C. Hirsch. 8°. 50 S., illustr. Kart. ℳ 0,40.

— Rautenstrauch, Joh.* Luther u. d. Pflege der kirchl. Musik in Sachsen s. Abschnitt III.

— Richter, Paul. D. Martin Luthers pädagogische Schriften u. reformatorische Verdienste um Schule u. Unterricht. Mit besond. Rücksicht auf d. Volksschule dargestellt. [Die pädagog. Klassiker . . . In Verbindg. m. prakt. Schulmännern hrsg. v. E. Friedrich und † Herm. Gehring. Bd. 23.] Halle, Schroedel. 8°. VIII, 87 S. Kart. ℳ 1,25.

— Spitta, Frdr.* Studien zu Luthers Liedern. [Aus „Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst."] Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Lex. 8°. IV, 48 S. ℳ 1,40.

Maggini, Giovanni Paolo.

Berenzi, Aug. Di Giovanni Paolo Maggini, celebre liutaio bresciano. Ristampa. Cremona, tip. Cooperativa. 8°. 11 p.

— Berenzi, Aug. La patria del liutaio Giovanni Paolo Maggini. Terza ristampa. Cremona, tip. Cooperativa. 8°. 11 p.

Massenet, Jules.

Schneider, Louis.* Massenet. L'homme — le musicien. Illustrations et documents inédits. Paris (1908), Conquet-Carteret. gr. 8°. 392 p. illus. fr. 25.

Mayr, Simon.

Schiedermair, Ludw.* Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. u. 19. Jahrh. I. Bd.: Simon Mayr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 264 S. ℳ 10.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.

Bellaigue, Camille. Mendelssohn. [Les maîtres de la musique.] Paris, Alcan. 8°. 232 p. fr. 3,50.

— Mansfield, O. A. Organ parts of Mendelssohn's oratorios. Analytically considered. London, W. Reeves. 8°. 4 s. 6 d.

— Stœcklin, P. de. Mendelssohn. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. 8°. fr. 2,50.

— Wolff, E. Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Meisterbriefe. Hrsg. v. E. W. Berlin, Behr. ℳ 2.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Cametti, Alberto.* Mozart a Roma. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, Via Federico Cesi, 45. Lex. 8°. 29 S. [Nozze Conversi-Radiciotti.]

— Engl, Joh. Ev.* 25. und 26. Jahresbericht der . . . internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1905 u. 1906. Verfaßt u. vorgetragen bei dem XXVI. Mozarttage am 22. April 1907 von J. E. E. Salzburg, Selbstverlag der internat. Stiftung: Mozarteum. Lex. 8°. 100 S. ℳ 1,40.

— Gervais, Etienne. Mozart ou la jeunesse d'un grand artiste. Tours, Mame et fils. 8°. 143 p. avec grav. et ports.

— Jahn, Otto.* W. A. Mozart. 4. Aufl. Bearb. u. ergänzt v. Herm. Deiters. 2. Tl. Mit 2 Bildnissen, 10 Notenbeilagen u. Register. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XIV, 911+37 S. ℳ 15.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Jahresbericht, 18., der Mozart-Gemeinde pro 1906. Vorgetragen u. genehmigt bei dem am 22. IV. 1907 abgeh. Mozarttage. Salzburg, Höllrigl in Komm. Lex. 8°. 95 S. ℳ 0,75.

— Mitteilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. von Rudolph Genée. Dritte Folge. Heft 1—2. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 8°. Je ℳ 1,50.
Heft 1. S. 1—36 u. 5 S. Faksm. Heft 2. S. 37—67, m. 8 Bildn. u. 4 Seiten Notenbeilagen.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. In stenograph. Schrift übertr. u. autogr. v. R. Preuss. Reuter's Bibliothek f. Gabelsbergersche Stenographen. Bd. 182. Dresden, W. Reuter. kl. 8°. 94 S. ℳ 1,25.

— Sandberger, A.* Über zwei ehedem W. A. Mozart zugeschriebene Messen. München, Lukaschik. 8°. 15 S. ℳ 2.

— Söhle, Karl. Mozart. Dramat. Zeitbild. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 123 S. Kart. ℳ 2.

Nanino, Giovanni Maria.

Radiciotti, Giuseppe. Giovanni Maria Nanino, musicista tiburtino del secolo XVI. Vita ed opere secondo i documenti archavistici e bibliografici. Traduzione dal tedesco. Pesaro (1906), Stab. tip. Annesio Nobili.

Neri, Filippo.

Gallucci, Tom. Elogio di s. Filippo Neri. Recanati, tip. Simboli. 8°. 27 p.

— Panegirico di s. Filippo Neri. Foligno (1906), tip. G. Campi. 8°. 23 p.

Nicodé, Jean Louis.

Schäfer, Theo. Jean Louis Nicodé. E. Versuch krit. Würdigg. u. Erläuterg. seines Schaffens. (Moderne Musiker.) Berlin, Harmonie. gr. 8°. 40 S. m. 5 Bildnissen u. 5 Fksms. ℳ 1.

Nietzsche, Friedrich.

Bélart, Hans. Friedr. Nietzsche u. Rich. Wagner s. unter Wagner, Rich.

— Lasserre, Pierre. Les idées de Nietzsche sur la musique. La période wagnérienne (1871—1876) thèse. Paris, Société du Mercure de France. 8°. 213 p.

— Lasserre, P.* Les idées de Nietzsche sur la musique. Paris, ebenda. 8°. 213 p. fr. 3,50.

Paderewski, Ignaz Jan.
Baughan, E. Algernon. Ignaz Jan Paderewski. [Living masters of music.] London, New York, Lane. 8°. 100 p. 2 s. 6 d.

Paganini, Niccolò.
Prod'homme, J.-G. Paganini. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. 8°. fr. 2,50.
— Stratton, Stephen S. Niccolo Paganini, his life and work. (Strad lib.) London, Strad. 8°. 214 p. 5 s.

Panzacchi, Enrico.
Roncaglia, Gino. Enrico Panzacchi e la musica: appunti e discussioni. Modena, Società tip. modenese. 8°. X, 99 p. L. 2,50.

Pierné, Gabriel.
Weber, Wilh. Der Kinderkreuzzug. Musik. Legende. Erläuternde Einführg. Stuttgart, Feuchtinger. 8°. ℳ 0,30.

Puccini, Giacomo.
s. Abschnitt IV unter Opernführer.

Raimund, Ferdinand.
Wolzogen, Hans von. Ferdinand Raimund. Eine Erinnerung u. e. Mahnung. Mit e. Anh.: Der Alpenkönig u. der Menschenfeind. Von Ferd. Raimund. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Bd. 66.] Berlin, Verlag deutsche Bücherei. kl. 8°. 121 S. ℳ 0,30.

Reger, Max.
Robert-Tornow, Gust. Max Reger und Karl Straube s. Abschnitt IV.

Rist, Johann.
Fick, H. A. Johann Rist, der Pfarrer von Wedel. [Unsere Kirchenliederdichter. Heft 14.] Hamburg, Schloessmann. 8°. 16 S. m. Abbildgn. ℳ 0,10.

Ritter, Alexander.
Hausegger, Siegm. v. Alexander Ritter s. vorigen Abschn. unter Musik, die.

Romani, Felice.
Paschetto, Celeste. Felice Romani: monografia. Torino, E. Loescher. 8°. 125 p. L. 2.

Rouget de Lisle.
Lanier André. Rouget de Lisle, conférence ... suivi de: Roland à Roncevaux, chant national et Montaigu, paroles et musique de Rouget de Lisle. Besançon, impr. Cariage. kl. 8°. 34 p.

Rubinstein, Anton von.
Findeisen, Nic. Anton G. Rubinstein. Biogr. Skizze. Mit 20 Abbildgn. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. 8°. 106 S. 1 R.
— Rubinstein, A. Gedankenkorb. Aus dem Deutschen [ins Russische] übersetzt v. N. Strauch. St. Petersburg. 1 R. 25 c.

Schiller, Friedrich von.
Deile, Gotthold. Freimaurerlieder als Quellen zu Schillers Lied „An die Freude". Wortgetreue Neudrucke bisher noch unbekannter Quellen, m. e. Einleitg. „Ueber das Verhältnis der Freimaurer zu Schiller." Ein Beitrag zur Erklärg. des Liedes „An die Freude". [Bibliothek litterarischer u. culturhistor. Seltenheiten. No. 6.] Leipzig, Weigel. 8°. 125 S. ℳ 3.

Schubart, Christ. Friedr. Daniel.
Schweiker, (?) Schubart-Museum. Aalen, Stierlin'sche Buchdr. ℳ 1,60.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. intern. Musik-Ges. IX, 173.]

Schubert, Franz.
Klatte, Wilhelm. Franz Schubert s. vorigen Abschnitt unter Musik, die.
— Nathansky, Alfr.* Bauernfeld u. Schubert. Progr. Wien, C. Fromme. gr. 8°. 28 S. ℳ 0,50.
— Weiss, Ant.* Franz v. Schober. Lebensbild e. Freundes Franz Schuberts. Vortrag, geh. in der 16. Schubertiade des Schubertbundes. [Aus: „Jahresber. d. Schubertbundes über d. 44. Vereinsj."] Wien, K. Vetter in Komm. 8°. 34 S. ℳ 0,60.

Schumann, Robert.
Storck, Karl. The letters of Robert Schumann, musician and composer, 1810—1856; tr. by Hannah Bryant. London, Murray. 8°. IX, 299 p. 9 s.
— Udine, J. de. Petites lettres à la jeunesse sur le „Jugend Album" de Schumann. Paris, Joanin. fr. 1,50.

Servais, Franz.
Michotte, Edmond. Au souvenir de Franz Servais.
[Ohne Verlagsort und Verleger angezeigt in Le guide musical 07, 581.]

Smart, Sir George Thomas.
Cox, H. Bertram and C. L. E. Cox. Leaves from the journals of Sir George Smart. London, Longmans, Green & Co. XI, 355 p. 10 s. with portr. and facsim. 6 d.

Smetana, Friedrich.

Krejčí, F. V. Friedrich Smetana. (Moderne Musiker.) Berlin, Harmonie. gr. 8°. 54 S. m. 3 Bildnissen u. 1 Fksm. ℳ 1.

— Ritter, William.* Smetana. [Les maîtres de la musique.] Paris, Alcan. 8°. 243 p. avec musique. fr. 3,50.

[Auf dem Umschlag die Jahreszahl 1906.] — s. auch Abschnitt IV unter Opernführer.

Straube, Karl.

Robert-Tornow, Gust. Max Reger u. Karl Straube s. Abschnitt IV.

Strauss, Richard.

Chop, M. Salome s. vorigen Abschnitt unter Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonk.

— Klatte, Wilhelm. Symphonia domestica. Op. 53. Einführung in die Musik, m. Notenbeispielen. Berlin, Bote & Bock. kl. 8°. ℳ 0,30.

— Manifarges, Jan C. Richard Strauss als Dirigent. Amsterdam, Maas & van Suchtelen. 8°. 30 p. m. 1 portr. f. 0,25.

— Reimarus Secundus. Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde, gemeinverständl. dargestellt. I. Das Haupt Johannis des Täufers. II. Ur-Marcus u. Pseudo-Marcus, der Dichter der Täufertragödie. Leipzig, Wigand. 8°. IV, 40 S. u. IV, 111 S. ℳ 1 und ℳ 2,70.

— Schattmann, Alfr. Salome s. vorigen Abschnitt unter Opernführer.

— Wilde, Osc. Salomé. Drame musical en 1 acte. Textbuch in französ. Sprache. Berlin, A. Fürstner. 8°. III, 39 S. ℳ 1,20.

— Ziegler, Eug. v. Richard Strauss in seinen dramatischen Dichtungen. Guntram, Feuersnot, Salome. München, Ackermann. 8°. 96 S. ℳ 2.

Tamagno, Francesco.

Camino, Vit. da. A Francesco Tamagno: ode a l'arte. Torino, tip. M. Massaro. 8°. 7 p.

Tschaikowsky, Peter Iljitsch.

Kaigorodoff, Dm. P. J. Tschaikowsky und die Natur. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. kl. 8°. 46 S. 40 K.

— Strachowa, E. Analyse der VI. (pathetischen) Symphonie v. P. Tschaikowsky. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. 8°. 24 S. 20 K.

Verdi, Giuseppe.

Bourdelles, R. le s. vorigen Abschnitt.

Verdi, Giuseppe.

Riva, G. La cappella del duomo di Monza (sec. XVII—XIX) e il concorso Giuseppe Verdi. Monza, Coop. tip. operaia. 4°. 33 p.

[In occasione dell' inaugurazione del busto di G. Verdi nei teatro Sociale di Monza.]

Wagner, Richard.

Bélart, Hans. Friedrich Nietzsche und Richard Wagner. Ihre persönl. Beziehgn., Kunst- u. Weltanschauungen. Berlin, F. Wunder. gr. 8°. IV, 104 S. ℳ 2.

— Braune, Hugo L. Richard Wagner's Bühnenwerke, in Bildern dargestellt. Leipzig (1906 u. 1907), C. F. W. Siegel. 36×36 cm. Je 10 Bl. u. Titelbl. Je ℳ 3.

[Die Walküre. — Siegfried. — Götterdämmerung.]

— Braune, H. L. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel v. Rich. Wagner. In Bildern dargestellt. Leipzig, ebenda. 36×30,5 cm. 40 Bl. m. 4 Bl. Text. Geb. ℳ 15.

— Bürkner, Rich. Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. 2. [Titel-]Aufl. Jena, Costenoble. gr. 8°. XI, 317 S. m. 1 Bildnis. ℳ 6.

— Chamberlain, Houston Stewart. Richard Wagner. 4. Aufl. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Lex. 8°. XVI, 526 S. m. 1 Bildnis. ℳ 8.

— Chop, Max. Rienzi s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

— Glasenapp, Carl Fr.* Das Leben Richard Wagners, in sechs Büchern dargestellt. 5. Bd. I. Hälfte des 6. Buches. (1872—1877.) 3. u. 4., gänzlich neu bearbeit. Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XV, 416 S. ℳ 7,50.

— [Glasenapp, C. Fr.]* Bayreuther Briefe von Richard Wagner. (1871—1883.) 1. u. 2. Aufl. Berlin u. Leipzig, Schuster & Loeffler. 8°. XVI, 339 S. ℳ 5.

— Gobineau, Graf Arthur. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. Stuttgart, Frommann. gr. 8°. 28 S. ℳ 0,75.

— Golther, W. Rich. Wagner as poet; tr. by Jessie Haynes. (Illustrated cameos of literature; ed. by G. Brandes.) New York, McClure Co. kl. 8°. 92 p. il. por. facsim. 50 c.

— Golther, Wolfgang. Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig, Hirzel. 8°. III, 465 S. ℳ 8,50.

Wagner, Richard.

Gottfried von Strassburg. Tristan u. Isolde. Neu bearb. v. W. Hertz. 5. Aufl. Mit e. Nachwort v. Wolfg. Golther. Stuttgart, Cotta Nachf. 8°. X, 580 S. ℳ 6,50.

— Guastavino, Pietro, Mario Panizzardi e Amedeo Ponzone. Wagneriana: impressioni di Bayreuth. Genova, tip. Marittima. 8°. fig. 160 p. con ritr. L. 2.

— Hall, Gertrude. The Wagnerian romances. London, New York, Lane. 8°. V+414 p. portr. 5 s.

— Hamer, S. H. The story of „The ring". A short analysis of the plot of Wagner's Ring of the nibelung. London, Cassell. 4°. 1 s. 6 d.

— Kietz, Gust. Adph. Richard Wagner in den J. 1842—1849 u. 1873—1875. Erinnerungen. Aufgezeichnet v. Marie Kietz. 2. [Titel-]Ausg. Dresden, C. Reissner. 8°. V, 225 S. m. 2 Vollbild. ℳ 3.

— Kirsten, Rud. Streifzüge durch die musikal. Deklamation in Richard Wagners „Parsifal". Progr. Annaberg, Graser in Komm. Lex. 8°. 63 S. ℳ 1,25.

— Kralik, Rich. v. Die Gralsage. Gesammelt, erneuert u. erläut. Ravensburg, F. Alber. 8°. XVI, 348 S. Geb. ℳ 4.

— Kramer, O. The ring of the Nibelung: a companion to opera-goers. With an intro. sketch and notes on the text and music. 4 parts. London, Owen. 16°. Je 1 s.

— Kreowski, Ernst, u. Eduard Fuchs.* Richard Wagner in der Karikatur. Mit 7 Beilagen u. 223 Text-Illustr. Berlin, B. Behr's Verl. 4°. VI, 208 S. ℳ 7.

— Lasserre, Pierre. Les idées de Nietzsche sur la musique. La période wagnérienne s. S. 133 unter Nietzsche, Friedrich.

— Maridort, Pierre. Le tétralogie de l'anneau de Nibelung. La Walkyrie (la légende, le livret, la partition). Etude. Biographie et portraits de Richard Wagner. Rouen (1906), impr. Gy, l'„Echo de Rouen". 8°. 16 p. 50 c.

— Neumann, Angelo.* Erinnerungen an Richard Wagner. 1.—3. Aufl. Leipzig, Staackmann. gr. 8°. Je IV, 341 S. 4 Kunstbl. u. 2 Fksms. Je ℳ 6.

Wagner, Richard.

Nietzsche, Friedr. Der Fall Wagner. — Nietzsche contra Wagner. Russ. Uebers. v. N. Polilow. St. Petersburg, Polilow. 8°. LXXXIV, 100 S. R. 1,25.

— Payne, W. M. Richard Wagner: a cycle of sonnets. Chicago, The Dial. [priv. print.] 8°. 16 p. 50 c.

— Pochhammer, A. Der Ring des Nibelungen s. Abschnitt IV unter Meisterführer.

— Prod'homme, J. G. Œuvres en prose de Rich. Wagner, traduites en français s. vorigen Abschnitt unter Wagner, Rich.

— Robert, Gustave. Philosophie et drame. Essai d'une explication des drames wagnériens. Paris, librairie Plon. 8°. IV, 263 p. fr. 3,50.

— Röckl, S. What does R. Wagner relate concerning the origin of his Nibelungen poem, and how does he interpret it? 1853—1903. Compiled from epistolary utterances of the master. Transl. into English by C. de C. Parrish. London, Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 32 p. 1 s.

— Schjelderup, Gerhard. Rich. Wagner, hans liv og værker (dänischer Text). Subskriptions-Ausgabe. Hefte 1—2. Kopenhagen, Gyldendal.

— Schmiedel, Otto. Rich. Wagners religiöse Weltanschauung. [Religionsgeschichtl. Volksbücher f. d. deutsche christl. Gegenwart. Heft 5.] Tübingen, J. C. Mohr. 8°. 64 S. ℳ 0,70.

— Shaw, Bernard. Ein Wagnerbrevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Deutsch v. Siegfr. Trebitsch. Berlin (1908), S. Fischer. kl. 8°. 219 S. ℳ 2,50.

— Smolian, A. Der Ring des Nibelungen s. Abschnitt IV unter Meisterführer.

— Taylor, T. Hilhouse. Parsifal, a romantic mystery-drama. Sidney (1906), Agnus and Robertson. gr. 8°. 150 p. 3 s. 6 d.

— Thomas, Eug. Die Instrumentation der Meistersinger v. Nürnberg v. Rich. Wagner. Ein Beitrag zur Instrumentationslehre. 2 Tle. 2. durchgesch. Aufl. Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. gr. 8°. 142 S. u. Beispiele S. 3—42. ℳ 5.

— Tilney, F. C. The story of Wagner's „Lohengrin" re-told in English. London, Routledge. 8°. 96 p. illus. 3 s. 6 d.

Wagner, Richard.

Vollert, W. Richard Wagners Stellung zur christlichen Religion. Wismar, i. M. (1906), H. Bartholdi.

[Angezeigt u. besprochen in: Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik. XI, S. 175.]

— Wagner, Richard. Gesammelte Schriften s. Abschnitt IV; Inhaltsübersicht derselben s. Abschnitt I.

— Wagner, Rich. Die Meistersinger v. Nürnberg, m. Bildern u. Buchschmuck ausgestattet von Geo. Barlösius. Berlin, Fischer & Franke. 34,5×27,5 cm. 110 S. Geb. ℳ 25.

— Wagner, Rich. Tristan u. Isolde (1857). Textbuch, m. Angabe der Leitmotive, der führ. Orchesterinstrumente, der Seitenzahlen in Partitur (Taschenformat) u. Klavierauszug, nebst Notenbeispielen im Anh., hrsg. v. Carl Waack. Neue durchgeseh. Bühnenausg. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek No. 380.) Leipzig (1906), Breitkopf & Härtel. kl. 8°. 96 S. m. 1 Notenbeil. ℳ 1.

— Wagner, Rich. The Rhine-gold . . . freely tr. in poetic narrative form by Oliver Huckel. New York, Th. Y. Crowell & Co. 8°. 24+103 p. il. 75 c.

— Wagner, Richard. Tannhäuser, freely transl. in poetic narrative form by O. Huckel. New York (1906), T. Y. Crowell & Co. 8°. XVII, 68 p. front. 3 pl.

— Wagner, R. L'arte e la rivoluzione (1849). Seconda edizione. Genova, libreria moderna di Ricci e C. 16°. 93 p. 60 c.

— Wagner, Riccardo. Epistolario. Traduzione di Gualtiero Petrucci, con prefazione di Jolanda. Milano, A. Solmi. 8°. 400 p. e ritr. L. 3,75.

— Wagner, Riccardo. Musica dell'avvenire, ad un amico francese (Fr. Villot), quale prefazione ad una versione in prosa de' miei poemi d'opera. Traduzione dal tedesco del prof. L. Torchi. Seconda edizione. Torino, Fratelli Bocca. 16°. 74 p. L. 1,50.

[Biblioteca artistica. vol I.]

— Wagner, Ricc. La Walkyria (Die Walküre), prima giornata della trilogia: *L'anello del Nibelungo.* Versione ritmica dal tedesco di A. Zanardini. Guida tematica illustrativa compilata dal dott. Guglielmo Bassi. Milano, Ricordi e Co. 8°. 79+12 p. L. 1.

Wagner, Richard.

Wagner, Ricc. Crepuscolo degli dei (Götterdämmerung): terza giornata della trilogia: *L'anello del Nibelungo.* Versione ritmica dal tedesco di A. Zanardini. Guida tematica illustrativa compilato dal dott. Guglielmo Bassi. Milano (1906), Ricordi e Co. 8°. p. 89, LXXXVIIII. L. 1.

— Wagner, Ricart. Les Fades . . . Traducció en vers adaptada à la música per Geroni Zanné y Joaquim Pena. Barcelona, Associació Wagneriana. 8°. 88 p.

— Wagner, Ricart. Parcival . . . Traducció en vers adaptada a la música per G. Zanné y J. Pena. Barcelona, ebenda.

— Walter, W. G. Der Ring des Nibelungen. Allgemeinverständl. Führer durch das Musikdrama R. Wagners, mit 93 Notenbeispielen. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. 8°. 51 S. 40 c.

— Wolzogen, Hans von. L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner . . . guida musicale. 2ª ediz. Torino (1908), fratelli Bocca. 16°. 129 p. L. 1,50.

— Wolzogen, Hans von. Rich. Wagner. Entwürfe zu: Die Meistersinger v. Nürnberg, Tristan u. Isolde, Parsifal. Mit einer Einführg. v. H. v. W. Leipzig, Siegel. gr. 8°. 200 S. ℳ 6.

— Young, A. B. Filson. The Wagner stories. London, Richards. New York, McClure Co. 8°. 314 p. 5 s.

Weber, Carl Maria von.

Servières, G. Weber s. voriges Jahrbuch.

Wolf, Hugo.

Newman, Ernest.* Hugo Wolf. With 13 illustrations. London, Methuen & Co. 8°. XIII, 279 p. 7 s. 6 d.

Wolf-Ferrari, E.

s. Abschnitt IV unter Opernführer.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Acosta, Paul de. Une révolution musicale. Méthode du vulgarisation de l'art de la composition musicale et de la modulation. Gand, J. Vanderpoorten. 8°. 35 p. fr. 1.

Anger, Joseph Humfrey. The modern enharmonic scale as the basis of the chromatic element in music (a new phase in the science of harmony); a lecture delivered at the Toronto Conservatory of music . . . . December 1, 1906. Boston, Mass., The Boston music company, G. Schirmer, jr. gr. 8°. 55 p. 25 c.

Anger, J. H. A treatise on harmony; with exercises. New ed., rev. and enl. In 3 pts. pt. 2. Boston, ebenda. 8°. 181+354+24 p. $ 1,25.

Augé, C. Supplément au Livre de musique. 17e édit. Paris, Larousse. kl. 8°. 32 p. 25 c.

Bässler, K. M. Zwölfstufen-Tonschrift — Zwölfstufen-Tonnamen. Zwickau i/S., Selbstverlag. 34,5×27,5. 4 S. u. Notenbeilage 4 S. ℳ 2,50.

Below, ?. Leitfaden der Pädagogik s. Handbücher der Musiklehre.

Bergenson, A. Kyrkoton-arternas praktiska användning. Stockholm. Abr. Lundquists förlag. 8°. Kr. 0,50.

Bergmann, A. Materialien f. den Unterricht in der Harmonielehre. Die Folgen u. die einfachste Figuration der Accorde, in Beispielen u. Aufgaben dargelegt. Neue Aufl. Leipzig, C. Merseburger. Lex. 8°. 35 S. ℳ 1,80.

Bernardini, Gius. Maria. Alcune osservazioni intorno alla scala diatonica o naturale: saggio di teoria fisico-estetica musicale. Roma, tip. dell' istituto Pio IX. 8°. 51 p. L. 2.

Bigelow, Mary Emeline. A new way to write music. [Parsons? Kan.] 8°. 5 p.

Bode, R. Die Zeitschwellen für Stimmgabeltöne mittlerer u. leiser Intensität. [Dissertation.] Leipzig (1906). 8°. 35 S. m. 6 Fig.

Braunroth, Ferd. Eine auf einfacher, sicherer Grundlage stehende neue Modulationslehre. Deren Stützpunkt: Die ton. Terz, beziehentlich der ton. Dreiklang, als die Mitte des Tonartsystems (F a C̄ēḠ h D), verbunden m. zuverlässigen Regeln. Dazu e. Anh.: Über harmon. Bestimmgn. Leipzig, Hofmeister. 8°. 40 S. ℳ 2.

Brenet, Michel.* La plus ancienne méthode française de musique. Réimpression de „l'Art, science et pratique de plaine musique." Avec introduction et appendice. Paris, Au bureau d'édition de la „Schola". Lex. 8°. 32 p.

Bridge, Frederick. Counterpoint. New edit. London, Novello. kl. 8°. 90 p. 2 s.

Chafer, Lewis Sperry. Elementary outline studies in the science of music. East Northfield, Mass., The Bookstore. 8°. 46 p. 35 c.

Lo **Cicero Romano Francesco.** Sintesi teorica de la riforma del rigo musicale. Palermo, tip. L. di Cristina. 8°. 25 p. L 3.

Colberg, P. Harmony, easily and progressively arranged. London, Reeves. 8°. 1 s.

Conrad, P. Präparationen f. den Physik-Unterricht in Volks- u. Mittelschulen. Mit Zugrundelegg. v. Individuen bearb. I. Tl.: Mechanik u. Akustik. M. e. Anh. v. Präparationen aus dem elementaren Chemieunterricht. 3. verm. Aufl. Dresden-Blasewitz, Bleyl & Kaemmerer. gr. 8°. VIII, 190 S. m. 54 Fig. ℳ 3,60.

Conus, G. Sammlung v. Aufgaben, Übungen u. Fragen (1001) zur prakt. Erlernung der Elementar-Musiklehre. Aus dem Russ. von Th. Bubeck. Moskau-Leipzig, Jurgenson. gr. 8°. IV u. S. 9—95. ℳ 3,30.

Conus, G. Ergänzung zur „Sammlung von Aufgaben etc." Deutsch v. Th. Bubeck. Ebenda.

Croger, T. R. Notes on conductors and conducting. 3rd ed. rev. and enlarged. London, Reeves. 8°. 76 p. 1 s.

Danion, L. La musique et l'oreille (Bases rationnelles de la musique; le faux pas de l'art nonveau ou musique dite de l'avenir). Paris, Fischbacher. 8°. VIII, 431 p. fr. 4.

Ducup de Saint-Paul, Ch. Notes et cadrans de musique. Paris, Costallat.

Série A. Les gammes. Note I. Création naturelle du système musical par consonances parfaites exclusivement. fr. 50. Série B. Echelle musicale, clefs, transposition. fr. 10. Série C. Note III. Intervalles et nombres modulants. fr. 10. Série C. Note IV. Chiffrage et réalisation d'une partie supérieure. fr. 5.

Einstelltafel f. sämtl. Tonarten u. Hauptakkorde. Leipzig, Pabst. qu. 8°. ℳ 1,30.

Emery, Stephen Albert. Elements of harmony. Boston, A. P. Schmidt. 8°. 134 p.

Faist, A. Die Konsonanz als Verschmelzung u. als Wohlklang. Tonpsychologische Studie. Progr. Graz (1906). 8°. 38 S.

Filipponi, Aless. Lezioni elementari di acustica, ad uso degli istituti musicali. Spoleto, tip. Panetto e Petrelli. 8°. 48 p. L. 1.

Fischer, Konr. Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellgn. München, M. Steinebach in Komm. gr. 8°. III, 195 S. ℳ 4,50.

Foote, Arthur William and **W. R. Spalding.** A key to the 501 exercises in modern harmony in its theory and practice. Boston, New York, Leipzig, A. P. Schmidt. 8°. 119 p. ℳ 3.

Fortschritte, die, der Physik im J. 1906. Dargestellt v. der deutschen physikal. Gesellschaft. 62. Jahrg. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XXXIX, 714 S. ℳ 30.
[1. Abtlg. Enth. Allgemeine Physik, Akustik, physikal. Chemie, red. v. Karl Scheel.]

Fowles, Ernest. Studies in music graces. London, Vincent music company. Boston, Boston Music Co. 8°. 164 p. 3 s.

Gedalge, André. Lehrbuch der Fuge. Teil I: Die Schulfuge. Autorisierte deutsche Ausgabe m. Vorwort u. Anmerkgn. v. Ernst Stier. Braunschweig, Litolff. 4°. Geb. ℳ 13,50.

Genovese, Antonino. Grammatica musicale compilata secondo i programmi governativi dei conservatori ed istituti musicali del regno. Palermo, L. Sandron. 8°. 41 p. L. 1,50.

Gerberich, Alice M. Practical studies in harmony and rudimental music. [Des Moines? Ia.] 19,5×22 cm. 19 p.

Glyn, Margaret H. The rhythmic conception of music. London, Longmans, Green & Co. 8°. 10+192 p. 3 s. 6 d.

Goujon, Henri. L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole. Paris, Paulin et Cie. 8°. 319 p. avec fig. fr. 5.

Granqvist, G. Untersuchungen über d. selbsttönenden Wellenstromlichtbogen. Akad. Upsala. Lex. 8°. III, 62 S.

Guy-Ropartz, J. Leçons d'harmonie du Conservatoire de Nancy. 1er et 2e fasc. Je fr. 3. Partie d'élève. fr. 1,50.

Handbücher der Musiklehre.* Auf Anregung des musikpädagog. Verbandes z. Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren u. f. den Privatunterricht hrsg. v. Xaver Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°.
I. Below, (?). Leitfaden der Pädagogik, enth. Psychologie u. Logik, Erziehungslehre, allgemeine Unterrichtslehre. X, 117 S. ℳ 2,50.
II. Riemann, Hugo. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien u. Formen. [Leipzig 1908.] XI, 292 S. ℳ 4.
III. Scharwenka, Xav. Methodik des Klavierspiels. System. Darstellg. der techn. u. ästhet. Erfordernisse f. e. rationellen Lehrgang, unter Mitwirkung v. Aug. Spanuth verf. IX, 149. ℳ 2,50.

Hautstont, Jean. Notation musicale autonome. Paris, impr. de l'école municipale estienne. Fol. 39 p.

Heale, H. A short treatise on the elements of music. London, Augener. 29 p.

Heinze, Leopold. Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre nach paedagog. Grundsätzen. Für österreich. Lehrerbildungsanstalten, Musikschulen etc. eingerichtet v. Frz. Krenn. I. Tl. Musik- u. Harmonielehre. 9. Aufl., bearb. v. Hans Wagner. Breslau, Handel. gr. 8°. VIII, 185 S. ℳ 1,80.

Heinze, Leopold und **W. Osburg.** Kleine Ausgabe der Harmonielehre f. Lehrerbildungsanstalten bearb. 2. Aufl. Breslau, Handel. gr. 8°. 132 S. Geb. ℳ 1,80.

Heinze, L. und **W. Osburg.** 3. Arbeitsheft. Progressiv fortschreit. Übungsaufgaben zunächst f. die kleine Ausg. d. Harmonielehre. Für die Oberstufe der Lehrerseminare bearb. Breslau, ebenda. 17×27 cm. 41 S. ℳ 0,60.
[s. auch Osburg, W.]

Heinze, Leop. Arbeitsheft A u. B zur „Allgemeinen Musiklehre". Nach dem Tode des Verf. hrsg. v. W. Osburg. Breslau, Handel. 17×27 cm. Je ℳ 0,60.
A. Übungen im Bilden der Tonleitern, Intervalle u. Akkorde. 9. Aufl. 20 S. — B. Übungen in den einfachsten Akkordverbindungen. 6. Aufl. 28 S.

Helm, Joh. Die Formen der musikal. Komposition, in ihren Grundzügen system. u. leichtfaßlich dargestellt. 5. durchgeseh. Aufl. Leipzig (1908), A. Deichert Nachf. 8°. VI, 128 S. ℳ 1,80.

Hiebsch, Jos. Allgemeine Musiklehre. Zum Gebrauche an Lehrer- u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten. 3. Aufl. Nach der neuen Rechtschreibg. bericht., sonst unveränd. Abdr. d. 1. Aufl. Wien (1906), A. Pichler's Wwe. & Sohn. 8°. VI, 79 S. ℳ 1.

Hohmann, Edmund. Die Modulation mittelst gemeinschaftlicher Akkorde auf arithmetischer Grundlage. Erlangen, H. Metzer. 8°. 69 S. ℳ 1,80.

Jadassohn, S. Musikal. Kompositionslehre. II. Tl. Die Lehre v. der freien Komposition. 5. Bd. Lehrbuch der Instrumentation. 2. Aufl.

Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 399 S. ℳ 6.

Jaques-Dalcroze, E. Der Rhythmus als Erziehungsmittel f. das Leben u. die Kunst. 6 Vorträge zur Begründg. seiner Methode der rhythm. Gymnastik. Deutsch hrsg. v. Paul Boepple. Basel, Helbing & Lichtenhahn. gr. 8°. V, 155 S. ℳ 3,20.

Jaques-Dalcroze:* Methode. I. Tl. (In 2 Bdn.) Rhythmische Gymnastik. 1. Bd. Neuchâtel, 1906. (Straßburg, Süddeutscher Musikverlag.) Lex. 8°. XIII, 298 S. m. Abbildgn. ℳ 10.

Johnson's, A. N., new method of harmony; a musical grammar, or instructor in the art of musical composition. Boston, O. Ditson co.; New York, C. H. Ditson & co. gr. 8°. 168 p. $ 1.

Jousse, J. A catechism of music; rev. and ed. by Louis C. Elson and H. L. Heartz, with an addendum containing an elementary treatise on piano technique compiled from the works of Richter, Marx, Burrowes, etc. [Conservatory ed.] Boston, New York [etc.] White-Smith music publishing co. 8°. 2+111 p. 20 c.

Jousse's catechism of music, to which is added Burrowes' guide to practice and a dictionary of musical terms. Newly rev. and cor., with foreign fingering. Boston, Mass., New York, N. Y., Evans music co. 8°. 68 p. il. 15 c.

Kielhauser, Ernst A.* Die Stimmgabel, ihre Schwingungsgesetze u. Anwendungen in d. Physik. Eine auf fremden Untersuchungen fuß. Monographie. Leipzig, B. G. Teubner. gr. 8°. VIII, 188 S. m. 94 Fig. Geb. ℳ 6.

Kitson, C. H. The art of counterpoint and its application as a decorative principle. Oxford, The Clarendon Press. 8°. 8+350 p. 2 $ 50.

Klimpert, Rich. Lehrbuch der Akustik. Für das Selbststudium u. zum Gebrauche an Lehranstalten bearb. nach System Kleyer. Bremerhaven, v. Vangerow. gr. 8°. VIII, 143 S. ℳ 3,50.

[III. Bd. 2. Tl.: Praktische Akustik. d. i. die Akustik in großen begrenzten Räumen, in Konzert- u. Hörsälen, in Kirchen u. Theatern. Mit 136 Erklärgn. u. 85 in d. Text gedr. Fig.]

Laduchin, L. Sammlung von Aufgaben zum praktischen Erlernen der Harmonie. 1. Tl. Akkorde. 2. Tl. Zufällige harmonische Formen. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. Je Rb. 1,25 c.

Landolt, Julius. Methode des Notenlesens. Freiburg i. B., Liebers in Komm. 8°.

[Lehrerausgabe. 40 S. ℳ 1. Schülerausgabe. 24 S. u. Notenschreibheft 15 S. ℳ 0,80.]

Landry, Albert. Excelsior-théorie, nouvelle théorie d'après les principes les plus modernes. Paris, Weiller. fr. 2.

Lane, Leasure P. Tone, silence and time. A comprehensive and logical treatment of the true meaning of characters that represent music. A new system. Necessity of a new time-mark. A text book for public schools, conservatories and colleges . . . [Zanesville? O.] 8°. VI, 7+208 p. port.

Lehmann, Friedrich Johann. A treatise on simple counterpoint in forty lessons. New York, G. Schirmer. gr. 8°. VII, 60 p. $ 1,25.

Louis, Rudolf u. Ludwig Thuille.* Harmonielehre. Stuttgart, Grüninger. 8°. XIV, 398 S. ℳ 6.

Loewengard, Max. A manual of counterpoint. Transl. from the German by Frederick L. Liebing. Berlin, Verl. Dreililien. 8°. Geb. ℳ 4.

Macpherson, Stewart. Rudiments of music . . . London, J. Williams. 8°. 80 p.

Macpherson, St. Questions and exercises upon the Rudiments of music. London, J. Williams. 8°. 64 p.

Macpherson, St. Practical harmony. A concise treatise (including the harmonization of melodies) with progressive exercises. [New and rev. ed.] London, J. Williams. gr. 8°. 162 p.

Macpherson, St. Practical counterpoint; a concise treatise illustrative of both the strict and free styles. [New and rev. ed.] London, J. Williams. New York, E. Schuberth & co. gr. 8°. VIII, 170 p. $ 1,60.

Magrini, Gustavo. Manuale di musica teorico-pratico per le famiglie e per le scuole, ad uso degli insegnanti e degli alunni. Milano, Hoepli. 16°. XIII, 414 p. L. 4.

[Manuali Hoepli.]

Marage, (?) Qualités acoustiques de certaines salles pour la voix parlée. Tours, impr. Deslis frères. 8°. 16 p. avec 13 fig.

[Extrait du „Journal de physique".]

Marquardt, Rud. Der Harmonielehrer. Ein Lehrbuch der Harmonie, hervorgegangen

aus e. langjähr. Praxis, welches den Lehrer ersetzt. Berlin, R. Marquardt. gr. 8°. VIII, 298 S. Geb. ℳ 7,50.

Marquardt, R. Winke zur Modulation. In 2. u.verb.u. erweit. Aufl. [Aus: „Der Harmonielehrer".] Ebenda. gr. 8°. S. 161—187. ℳ 1.

Marquardt, R. Frage u. Antwort-Hilfsbüchlein f. den Harmonieschüler vor, während u. nach der Arbeit. Ebenda. 16°. 37 S. ℳ 1.

Mayrhofer, Rob. Psychologie des Klanges u. die daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre, nebst den Grundlagen der klanglichen Ästhetik. Handbuch-Ausg. m. e. graph. Beilage [13 S.]. Leipzig, F. Schuberth jr. in Komm. gr. 8°. 191 S. ℳ 4.

Merkel, Joh. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonik. Für seinen Unterricht verfaßt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. III, 68 S. ℳ 2,50.

La **méthode** modale chiffrée pour l'enseignement de la musique. Paris, Lebègue et Cie. 8°. VIII, 105 p. avec fig. et musique. fr. 2.

Münch, Amalie. Die Musik in Schule u. Haus. 2 Tle. Leipzig, Teubner. 8°. ℳ 6.
1. Gesangmethodik u. Harmonielehre. III, 248 S. ℳ 2,40.
2. Ästhetik der Musik. Musikgeschichte u. musikalische Formenlehre. VI, 432 S. ℳ 3,60.

Music in secondary schools. London, Wyman. 1 d.

Osburg, W. 2. Arbeitsheft. Progressiv fortschreit. Übungsaufgaben zunächst f. die kleine Ausgabe der Harmonielehre. Für die Mittelstufe der Lehrerseminare bearb. Breslau, Handel. 17×27 cm. 27 S. ℳ 0,60.

Pembaur, Jos. Über das Dirigieren. Die Aufgaben des Dirigenten, beleuchtet vom Standpunkte der verschiedenen Disziplinen der Kompositionslehre. 2. bedeutend erweit. Aufl. Leipzig, F. E. C. Leuckart. kl. 8°. 102 S. ℳ 1.

Pöch, Rud. Bericht üb. meine phonographischen Aufnahmen in Neu-Guinea (Britisch-Neu-Guinea vom 7. X. 1905 bis zum 1. II. 1906). [Berichte der Phonogramm-Archivs-Kommission d. kaiserl. Akademie der Wissenschaften No. X. Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 17 S. m. 3 Fig. u. 1 Taf. ℳ 0,80.

Prout, Ebenezer. Musikalische Formenlehre, ins Polnische übersetzt von Marek Zawirski. Warschau, Gebethner u. Wolff. 8°. 275 S.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. VIII, 337.]

Riemann, Hugo. Katechismus der Fugen-Komposition. (Analyse v. J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und „Kunst der Fuge".) 2. Teil. 2. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. Bd. 19.] Leipzig, M. Hesse. 8°. III, 216 S. ℳ 1,50.
[Mit dem 1. Tl. in 1 Bd. geb. ℳ 3,50.]

Rietsch, Heinr.* Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch e. genet. Darstellg. der allgemeinen Musiklehre. (Prager Hochschulkurse. IV. Bd.) [Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlg. wissenschaftl.-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 178.] Leipzig, Teubner. 8°. IV, 138 S. ℳ 1.

Ripley, Frederic Herbert and **T. Tapper.** Music in the grades: a manual to accompany the melodic music readers. New York, American book Co. 12°. 105 p. 15 c.

Rix, Frank R. A manual of school music, for supervisors and class teachers ... New York, London, The Macmillan co. 8°. VI, 190 p. 60 c.

Rougnon, Paul. Traité pratique de prosodie dans la composition musicale et déclamation lyrique. Paris, Enoch. fr. 2.
[cf. Revue musicale VII, 565.]

Schubert, F. L. Musikal. Formenlehre. 3. gänzl. umgearb. Aufl., besorgt v. Carl Kipke. Leipzig, Carl Merseburger. kl. 8°. ℳ 1,20.

Servel, P. Petite méthode de dictée musicale. Paris, Leduc-Bertrand. fr. 1.

Starke, H. Einführung in das Wesen u. die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik u. im Gesang. Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ 3,80.

Stücker, Norb. Über die Unterschiedsempfindlichkeit f. Tonhöhen in verschiedenen Tonregionen. [Aus: „Sitzungsber. der k. Akad. d. Wiss."] Wien, A. Hölder in Komm. gr. 8°. 21 S. m. 1 Taf. ℳ 0,75.

Sykes, T. P. The teacher's manual of school music. Advanced course. London, Simpkin. 8°. 84 p. 2 s.

Wachs, P. Petit traité pratique de contrepoint et fugue. Paris, Hamelle. fr. 4.

Wagner, Rud. Die Schallenergie des elektrischen Funkens. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wissenschaften".] Wien, A. Hölder in Komm. gr. 8°. 6 S. ℳ 0,30.

Waetzmann, Erich.* Zur Helmholtzschen Resonanztheorie. Habilitationsschrift. Breslau, Druck von Graß, Barth & Co. Lex. 8°. 42 S.

Weinberger, Karl Frdr. Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre. Mit vielen Übungsbeispielen unter besond. Berücksicht. des prakt. Orgelspiels f. Lehrerbildungsanstalten bearb. 1. Abtlg.: Lehrstoff der Präparandenschulen. 4. Aufl. München (1908), Beck. gr. 8°. XIII, 234 S. Geb. ℳ 3,60.

White, William Alfred. Harmony and ear-training . . . New York, Silver, Burdett & company. 8°. X+207 p. facsim.

Wilson, Mortimer. The rhetoric of music; harmony, counterpoint, musical form. Lincoln, Neb., The University publishing co. gr. 8°. VII, 51 p. $ 1,25.

Wright, T. A. The monarch method of musical instruction. Leeds, Tapp & Toothill. 69 p. 1 s.

Wüllner, A. u. A. Hagenbach. Allgemeine Physik u. Akustik. [Wüllners Lehrbuch der Experimentalphysik Bd. I.] 6. verb. Aufl. Leipzig, Teubner. gr. 8°. XIV, 1058 S. ℳ 16.

Wurm, Mary. Das ABC der Musik. 4 Hefte. Leipzig, Steingräber. gr. 8°. Je ℳ 0,75.

York, Francis Lodowick. Counterpoint simplified [a text-book in simple strict counterpoint]. (The music students library.) Boston, O. Ditson co. 8°. VIII, 149 p.

Ziehn, Bernhard. Manual of harmony. Theoretical and practical. Vol. I. Leipzig, C. Fr. Fleischer in Komm. 4°. Geb. ℳ 10.

Zuchtmann, F. Accompaniments for „New American music reader", no. 4. (American music system.) New York, Macmillan. Fol. 73 p. 90 c.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Analecta hymnica medii aevi. Hrsg. v. Clem. Blume u. Guido M. Dreves. Leipzig, Reisland. gr. 8°.

L. Hymnographi latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters. 2. Folge. Aus gedruckten u. ungedruckten Quellen hsrg. v. G. M. Dreves. VIII, 664 S. ℳ 21.

Armin, George.* Müller-Brunow. Eine Kritik der Stimmbildg. auf Grundlage des „primären" Tones, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom „Stauprinzipe". Straßburg i/E., C. Bongard. 8°. VII, 102 S. ℳ 2.

Balladori, Aug. Per l'insegnamento del canto corale nelle pubbliche scuole: osservazioni, commenti, proposte. Milano, Bertarelli e C. 8°. 23 p. 30 c.

Barin, Lu. Catechismo liturgico: nozioni generali, forma e parti della liturgia. Vicenza, G. Galla. 16°. 116 p. L. 1.

Bas, Giulio. Grammatica di canto gregoriano scritta in due parti dalle benedettine di Stanbrook. Versione italiana fatta sull' originale inglese e sull' edizioni francese e tedesca per cura di Giulio Bas. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. II, 118 p. fr. 1,50.

Bastien, Pierre. Elementar-Choralschule. Zweite verb. u. verm. Aufl., aus dem Franz. von L. Scherrier. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 12°. XVI, 151 p. fr. 1.

Bates, James. Voice culture for children; a practical primer on the training and preservation of young voices, for the use of schools, choirs, solo-boys, etc. 2 pts. New York, The H. W. Gray co. gr. 8°. 7+69; 69+172 p. il. Je 75c.

Battke, Max. Singebüchlein. Für d. Unterricht in den untersten Schulklassen, um die Schüler auf leichtestem Wege in die Notenkenntnis einzuführen u. sie das Vom-Blatt-Singen zu lehren. 1. Tl. Berlin-Gr. Lichterfelde, Vieweg. gr. 8°. IV, 64 S. ℳ 1.

Bäuerle, Herm. Der vatikanische Choral in Reformnotation m. Beibehaltung der nota quadrata. Versuch e. erleichterten, nach Sinn u. Übersicht vereinfachten Notenschrift f. den gregorian. Choralgesang auf zeitgemäßer Grundlage f. die liturg. Praxis zu Gunsten e. möglichst weitgeh. Pflege des Chorals entsprechend den neuest. Verordngn. d. kirchl. Oberbehörde, kurz e. Reform-Choralnotation. Graz, Styria. 8°. 43 S. ℳ 1.

Besse, Clément. La crise des cérémonies religieuses et de la musique sacrée. Paris, Lethielleux. 16°. VIII, 137 p. fr. 2.

Bewerunge, H. Der vatikanischen Choralausgabe zweiter Teil. Nebst Antwort an meine Kritiker. Düsseldorf, Verlag des Düsseldorfer Tageblattes. 8°. 35 S.

Bewerunge, H. Die vatikanische Choralausgabe. Eine kritische Studie. 1. u. 2. Teil. Düsseldorf (1906—1907), ebenda. 8°. 64 S.

Bewerunge, H. L'édition vaticane du plain-chant. Réponse à mes critiques. Brest, impr. Kaigre. 8°. 28 p.

Bonnier, Pierre. La voix, sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation. Conférences faites au Conservatoire de musique Paris, en 1906. Paris, Alcan. kl. 8°. 304 p. avec fig. fr. 3,50.

Braun, Jos. Die liturg. Gewandung im Occident u. Orient nach Ursprung u. Entwicklung, Verwendung u. Symbolik. Freiburg i/B., Herder. Lex. 8°. XXIV, 797 S. m. 316 Abbildgn. ℳ 30.

Breare, William Hammond. Vocal faults and their remedies; with preface by F. Gilbert Webb ... New York and London, G. P. Putnam's sons. 8°. XVI, 178 p.

Commune sanctorum cum cantu gregoriano ad exemplar editionis Vaticanæ concinnatum. Editio rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornata. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 12°. 58 p. fr. 0,30.

Commune sanctorum quod juxta editionem Vaticanam hodiernae musicae signis tradidit ... Fr. X. Mathias. Regensburg, Pustet. 8°. III, 96 S. ℳ 0,50.

Commune sanctorum cum cantu gregoriano ad exemplar editionis vaticanae concinnatum. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. 76 p. fr. 0,60.

Davis, Ch. H. Stanley. The voice as a musical instrument; with medical hints as to its proper training and culture. Boston, O. Ditson co.; New York, C. H. Ditson & co. 8°. 41 p. il. pl. 40 c.
[First published 1879.]

Delannoy, Gaston. Korte begrippen van kerkelijken koorzang. Lier, drukkerij I. van In en Cie. kl. 8°. 33 p. fr. 0,25.

Directorium ad rite legendas horas canonicas missasque celebrandas juxta normam breviarii et missalis romani, pro anno domini MCMVII ad usum cleri ecclesiæ metropolitanæ et archidiœcesis Mechlinensis. Mechliniæ, H. Dessain. 12°. 107 p. Kart. fr. 1,10.

E. D. D. Y. L'enseignement du chant dans les écoles primaires. 2me édit., entièrement refondue et augmentée. Lierre, I. van In et Cie. 8°. 103 p. fr. 2,25.

Eitz, Carl. Tonwort-Wandtafel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 131×70 cm. ℳ 1,25.

Elstob, J. G. The church: her music and services. Practical hints for clergy, organists, choirmasters and choirs in the diocese of Chester. London, Simpkin. 8°. 68 p. 1 s.

Engel, Max. Hilfsmittel zur Erziehung des Tonsinnes in der Schule. Leipzig, Dürr. gr. 8°. 19 S. ℳ 0,60.

Ensch. Untersuchung der Nasenatmung und des Gehörs in der Schule. Ein weiterer Beitrag zur Schularztfrage. Uebers. von König. Halle, Marhold. 8°. 15 S.
[Sammlung zwangloser Abhandlungen aus dem Gebiete der Nasen-, Ohren-, Mund- und Halskrankheiten. IX. Bd., Heft 2.] — Angezeigt in der Bibliographie de Belgique.

Erbstein, (?). Anatomie, Physiologie u. Hygiene der Stimmorgane. [Russ. Text.] St. Petersburg, Gabrilovitsch. 1 Rb.

Ernst, Rob. Sprech- u. Stimmgymnastik. Eine Anleitg. f. Redner, Künstler, Lungenschwache u. Stammler. [Bibliothek f. Körperkultur. Heft 5, 6.] Berlin, Verlagsgesellschaft Corania. kl. 8°. 74 S. ℳ 1.

Ferretti, Paolo. Principii teorici e pratici di canto gregoriano. Sec. ediz. ritoccata e ampliata dall' autore. Tournai (1906), Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. 192 p. fr. 2.

Fleury, Alexander. Über Choralrhythmus s. Abschnitt III.

Gastoué, A. Liturgie. Noël. Paris, Bloud et Cie. 16°. 64 p. 60 c.
[Sciences et religion. Etudes pour le temps présent. n° 405.]

Gavin, M. Le saint sacrifice de la messe. Sa doctrine, ses rubriques, ses prières. Traduit de l'anglais par Ph. Gueneau de Mussy. Paris (1906), Retaux. 16°. XXII, 267 p.

Gerber, P. H. Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. 7 volkstüml. Vorlesgn. (Königsberger Hochschulkurse, V. Bd.) [Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlg. wissenschaftl.-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 136.] Leipzig, B. G. Teubner. 8°. IV, 116 S. m. 20 Abbildgn. im Text. ℳ 1.

Grammaire de plain-chant en deux parties, par les bénédictins de Stanbrook. Traduction autorisée. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. 4+120 p. et un facsimilé. fr. 1,50.

Gusinde. [Alois.] „Theoretisch-praktische Anleitung zur Erteilung des Gesangunterrichts im Sinne der Kunsterziehung.“ Berlin, Oehmigke. ℳ 3.

Gutzmann, Herm. Stemvorming en stemhygiëne. Populaire lezingen. Geautoriseerde vertaling door Branco van Dantzig. Groningen, P. Noordhoff. 8°. 4+124 p. m. 52 fig. f. 1,50.

Harris, C. Kassell. How to write a popular song. New York (1906), Ch. K. Harris. 8°. 3+123 p. por. $ 1.

Härtinger, M. Das Grundgesetz der Stimmbildung f. den Kunstgesang. Versuch e. gemeinfaßlichen Darstellung der Vorgänge u. des Verhaltens des Singenden bei der Tongebung. Ein Leitfaden f. Lehrer u. Schüler des Gesanges. Mainz, Schott. 8°. ℳ 1,50.

Heinrich, Traugott. Zur Aussprache der Stoßlaute in der neuhochdeutschen Schriftsprache. (Ein Beitrag zur Aussprachfrage.) Progr. Berlin, Weidmann. Lex. 8°. 35 S. ℳ 1.

Herold, Max. Vesperale. Nachmittags- u. Abendgottesdienste mit u. ohne Chor. Entworfen u. erläut. I. Advent bis Ende d. Passion. 3., verb. u. erweit. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. VII, 154 S. ℳ 2,40.

Hirt's, Ferd., deutsches Liederbuch f. Schulen. Ausg. D ohne Noten in 1 Heft. 168 Volks- u. volkstüml. Liedertexte, inhaltl. u. stufenmäßig geordn., im Anschluß an die Ausg. E von F. Hirts deutschen Lesebüchern hrsg. 3. Aufl. Breslau, Hirt. 8°. 48 S. ℳ 0,15.

Hoppenot, J. La messe dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des saints et dans notre vie. Bruges-Bruxelles-Lille-Paris-Rome (1906), Desclée, de Brouwer et Cie. 4°. XII, 387 p. gravs. fr. 10.

Hulbert, H. H.* Voice training in speech and song. London, Clive. 8°. 96 p. illus. 1 s. 6 d.

Hurley, Edmund G. Gregorian chant; for the teacher, the choir and the school. New York, Schirmer. 8°. 5+77 p. $ 1.

The english **hymnal,** with tunes. Abridged edit. Oxford, University press. 8°. 3 s.
[Text allein: 18°. 1 s.]

Johner, Dominicus. A new school of Gregorian chant. (From the German.) Regensburg (1906), Pustet. 8°. XIII, 296 S. ℳ 2.

Johner, Dominicus. Nuova scuola di canto gregoriano. Versione italiana di Riccardo Felini. Regensburg, ebenda. 8°. XVI, 288 S. ℳ 2.

Ipes-Speet, Maria. Wie ich über Sprechen u. Singen denke. Berlin, Stahl. 8°. 27 S. ℳ 0,50.

Kern, Ferd. Perikopen-Lieder. Vorschläge f. die Lieder zu den Hauptgottesdiensten, im Anschluß an die altkirchl. u. die sog. Thomasianischen Perikopen. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 79 S. ℳ 1,50.

Kirsten, Paul. Die automatische Stimmbildung als Grundlage e. rationellen Gesangunterrichts. 2., verm. Aufl. Leipzig, Dürr. gr. 8°. 48 S. ℳ 0,80.

Kothe, Bernh. 34 Singtafeln, f. Volks-, Mittel- u. höhere Töchterschulen hrsg. 3., verm. Aufl. m. Ziffern u. Noten. Neu bearb. v. Jos. Schink. Nebst: Methodische Bemerkgn. Breslau, Goerlich. Je ca. 57,5×78 cm und gr. 8°. 8 S. u. 1 Notenzeichen. In Mappe ℳ 10.

Krueger, Fel. Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. (Aus: „Bericht über den II. Kongr. f. experimentelle Psychologie in Würzburg). Leipzig, Barth. gr. 8°. 65 S. ℳ 2.

Kühn, Gust. Wie ist im Gesangunterrichte Treffsicherheit zu erreichen? Ein Wegweiser f. Volks- u. höhere Schulen sowie f. Seminare. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. III, 47 S. ℳ 0,90.

Kumm, Frz. A. Zur Reform des Schulgesangunterrichtes. Ein Fazit vieljähr. Praxis. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 16 S. ℳ 0,30.

Künster, Klemens. Harmonisches System zur Begleitung der gregorianischen Choralmelodien. St. Ottilien (1906), Missionsverlag.
[Angezeigt und besprochen in: Musica sacra, 1907, S. 67.]

Kyriale seu ordinarium missæ juxta editionem vaticanam. Ordinaire de la messe et messe pour les défunts. Edit. en musique chiffrée. Malines, H. Dessain. 12°. VIII, 156+20 p. fr. 0,50.

Kyriale seu ordinarium missæ juxta editionem vaticanam. Malines, Dessain. 12°. 125 p. fr. 0,80.

Kyriale sive ordinarium missae. Missa pro defunctis. Toni communes missae. Toni V. gloria patri ad introitum. Modus cantandi alleluia tempore paschali secundum octo tonos. Conforme editioni vaticanae a ss. d. n. Pio PP. X evulgatae Ed. Schwann. D. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. IV, 134 S. Geb. ℳ 1,30.

Kyriale parvum sive ordinarium missae ex editione vaticana a SS. D. N. Pio PP. X. evulgata excerptum. Regensburg, Pustet. 8°. 48 S. ℳ 0,30.

Kyriale seu ordinarium missae juxta editionem Vaticanam hodiernae musicae signis tradidit . . . F. X. Mathias. Ed. IV. — Missa pro defunctis. Toni communes missae necnon modus cantandi alleluja tempore paschali secundum octo tonos quod juxta editionem Vaticanam hodiernae musicae signis tradidit . . . F. X. Mathias. Regensburg, ebenda. 8°. IV, 96 u. 39 S. ℳ 0,80.

Kyriale seu ordinarium missae juxta editionem Vaticanam a ss. PP. Pio X evulgatam. Ed. V. Regensburg, ebenda. gr. 8°. 124 S. ℳ 0,90.

Kyriale seu ordinarium missae juxta editionem vaticanam, a Solesmensibus monachis in recentioris musicae notulas translatum et rhythmicis signis diligenter ornatum. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. 140 p. fr. 1,50.

Lanz, Heinr. Wie sollen wir sprechen? Methodische Ausbildg. des Sprachorganes auf hygien. Grundlage. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 36 S. ℳ 0,80.

Le Chevalier-Valli, L. et **R. Caillé.** Esthétique vocale. Comment on doit respirer pour chanter. Préface du dr. Dubar. Paris, Rouart et Cie. 16°. 30 p. fr. 1.

Lehnen, Guilelmus. Psalmi vespertini octo tonis gregorianis secundum accentum verborum accomodati. Ed. II. Leipzig, Pflugmacher. III, S., 9 Doppels. u. S. 10. ℳ 0,75.

Leonesi, Luigi. La respirazione nell' arte del canto. Prato (Firenze), tip. fratelli Passerini e C. 8°. 11 p.

Lescluze, G. de. La méthode maternelle appliquée au solfège, rédigée à l'usage de l'instituteur. Roulers, I. de Meester. 8°. 14 p. fr. 0,30.

Lhoumeau, A. Etudes de chant grégorien. Angers (1906), Siraudeau. kl. 8°. 144 p. avec musique.

Mackenzie. (Morell). De hygiëne der stemorganen. Eene handleiding voor zangers en redenaars . . . naar den 5 en Eng. druk bew. door G. D. C. Tervaert. 2e druck. Met een aanbevelend woord van Dan. de Lange. Haarlem, De Erven F. Bohn. 8°. 12+174 p. m. afb. in den tekst. f. 1,75.

Manuale pro benedictionibus et processionibus Ss. sacramenti ex libris solesmensibus excerptum, cum cantu gregoriano. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 12°. 222 p. fr. 1,75. [Dasselbe auch mit modernen Noten. fr. 2.]

Marage, (?). La portée de certaines voix et le travail développé pendant la phonation. Paris, l'auteur, 14, rue Duphot. 8°. 12 p. avec graphique.

Marbach, Carol.* Carmina scripturarum scilicet antiphonas et responsoria, ex sacro scripturae fonte in libros liturgicos sanctae ecclesiae romanae derivata, collegit et ed. Straßburg, Le Roux & Co. Lex. 8°. 144+596 S. ℳ 8.

Mariatti, Pietro en **A. M. Eldar.** Over de uitspraak van het Italiaansch hoofdzakelijk in verband met den zang. Tiel, O. Mijs. kl. 8°. 56 p. Geb. f. 1.

Mathias, F. X. L'accompagnement du plain-chant. Traduit de l'allemand par L. Tony. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. 52 p. fr. 0,75.

Missa pro defunctis ad exemplar editionis Vaticanæ concinnata necnon exsequiarum ordo e rituali romano. Editio a Solesmensibus monachis in recentioris musicæ notulas translata et rhythmicis signis diligenter ornata. Tournai, Desclée et Cie. 8°. 18 p. fr. 0,30.

Missa pro defunctis et ordo exsequiarum cum cantu gregoriano ad exemplar editionis Vaticanæ. Tournai, ebenda. 8°. 15 p. fr. 0,30.

Missale romanum ex ordinario missae juxta editionem vaticanam a SS. D. N. Pio PP. X. evulgatam. Appendix. Regensburg, Pustet. Lex. 8°. 12 S. ℳ 0,40.

Morill, Bianka. Stimmerziehende Lautbildungslehre nach e. Lautbildungsgesetz. Auf Grund prakt. Erfahrgn. dargestellt. Berlin-Gr. Lichterfelde, Vieweg. 8°. VII, 114 S. m. Abbildgn., 5 Taf. u. 1 Tab. ℳ 3,50.

Morre, P. Leerboek van kerkzang. Gent, A. Siffer. kl. 8°. 109 p. fr. 1,25.

Münch, A. Die Musik in Schule u. Haus s. Abschnitt VI.

Murphy, E. Jos. Latin pronounced for catholic choirs; or the Latin of high mass, vespers and hymns arranged phonetically. Philadelphia, Catholic Standard and Times Publishing Co. qu. 8°. 45 p. 50 c.

Musmeci, *sac.* **Zaccaria.** Pro riforma [della musica sacra]: chiacchierata fra un laico ed un ceciliano. Acireale, tip. XX Secolo. 16°. 35 p.

The **office** of compline in latin and english according to the roman rite with full gregorian notation. Tournai, Desclée et Cie. 12°. 50 p. fr. 0,60.
[Solesme édition.]

Oldenbarnevelt, Jeanne v. Die Atmungskunst des Menschen in Verbindung m. Ton und Wort im Dienste der Kunst u. der Wissenschaft. Offizielle Vorträge u. Demonstrationen, geh. in ärztl. Kreisen zu: Paris „Société internationale de la tuberculose", Haag, Utrecht, Wageningen. Oranienburg, W. Möller. gr. 8°. 86 S. u. IV S. m. Abbildgn., e. Modell u. e. Uebungs-Tafel. ℳ 3.

Paul, Ernst. Lehrgang im Gesangunterrichte an Seminaren u. anderen höheren Lehranstalten. I. Tl.: Unterstufe. Dresden-Blasewitz, Bleyl & Kaemmerer. Lex. 8°. 152 S. m. 71 Fig. Geb. ℳ 3,85.

Perretière, Antoine. Les maladies de la voix chantée (thèse). Paris (1906), Poinat. 8°. 307 p.

Petr, W. I. Die Rede u. der Gesang. Linguistisch-musikal. Forschung. [Russ. Text.] Kiew (1906), Selbstverlag. 8°. 58 S.

Piber, Jos. Das Wissenswerteste aus dem Gebiete des Gesanges. Was soll jeder Sänger wissen? Zum Selbstunterrichte f. Sänger u. Sängerinnen bearb. Wien, Robitschek. kl. 8°. 44 S. ℳ 0,50.

Piber, Jos. Wie erteilt man Elementar-Gesangsunterricht? Ein ausführl. Lehrgang f. d. Unterricht im „Singen nach Noten", in 6 Tln., dem 3. bis 8. Schulj. entsprechend, nebst e. Anhang üb. „Tonbildg., Aussprache u. Atmg.", vornehml. z. Lehrgebrauche an Volks- u. Bürgerschulen, sowie als method. Anleitg. zu d. Unterrichtsübgn. d. Lehramtszöglinge verf. Wien, Manz. 8°. 52 S. ℳ 0,85.

Pokrowsky, A. M. Der Kirchengesang. Seine Geschichte u. Elementartheorie für den Unterricht. 2. Aufl. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 8°. 230 S. 1 R.

Possart, Ernst v. Die Kunst des Sprechens. Ein Lehrbuch der Tonbildg. u. der regelrechten Aussprache deutscher Wörter . . . Zugleich Vorstufe zu d. Werke: „Technik der Schauspielkunst". Berlin, E. S. Mittler & Sohn. gr. 8°. XI, 114 S. m. 3 Taf. ℳ 3,50.

Preetorius, Carl. The tone placed and developed. Chicago, Faulkner-Ryan co. 8°. 109 p. facsim.

A **primer** of plainsong, with practical exercises according to the Solesmes method by a choirmaster. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 12°. 110 p. fr. 1,25.

Prinz, E. Ausführliche Darstellg. e. Lehrverfahrens zur Bildung des musikal. Gehörs f. das Absingen v. Noten. 1—3. Stufe. Essen, Baedeker. gr. 8°. 47 S. ℳ 1,20.

Reddall, Henry Frederic. The school singer; a manual of practical sight singing for public classes, teachers' institutes, high schools, normal schools, and colleges, with selected songs and choruses. Philadelphia, T. Presser. gr. 8°. IV, 114 p.

Rituale Romanum Pauli V. pontificis maximi jussu editum et a Benedicto XIV auctum et castigatum cui novissima accedit benedictionum et instructionum appendix. Tours (1906), impr. Mame et fils. 16°. X, 602 p. avec plain chant.

Ritus missae ecclesiarum orientalium s. romanae ecclesiae unitarum. Collegit, latinitate donavit, ed. Maximilianus princeps regius, Saxonum dux. 2 fascc. Regensburg, Pustet. kl. 8°. Je ℳ 1.
I. Missa syro-maronitica. XVI, 61 S.
II. Missa chaldaica. XX, 67 S.

Roberts, J. Varley. Practical method of training choristers. New edit. Oxford, University Press. gr. 8°. 87 p. 4 s.

Rolle, Geo. Der Gesangunterricht in den höheren Schulen Preußens. Progr. Berlin, Weidmann. Lex. 8°. 23 S. ℳ 1.

Russell, Louis Arthur. The commonplaces of vocal art; a plain statement of the philosophy of singing, in a series of informal chats with vocalists, teachers, students, plat-

form-speakers, and all who wish to use their voices correctly. (The music students library.) Boston, O. Ditson company. 8°. VIII, 74 p. $ 1.

Rutz, Ottmar. Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. München, Beck. ℳ 5.

Sandberg, Axel. Eine natürliche u. vernünftige Tonbildungslehre f. Sänger und Sängerinnen. Nach dem Schwedischen des Fritz Arlberg. 3. Aufl. Stuttgart, Sandberg. 8°. ℳ 1,50.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°. ℳ 1,50.

Scholze, Ant. Theoretisch-praktische Chorgesangschule. Von d. ersten Anfangsgründen bis zur Ausbildg. im 4stimm. Gesang in lückenloser Stufenfolge, streng nach method. Grundsätzen im allgemeinen u. nach d. neueren Gesichtspunkten üb. Gesangunterricht im besonderen, f. Lehrer- u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten, Mittelschulen, Mädchenlyzeen u. verwandte Anstalten verf. 2., verb. Aufl. Wien, A. Pichler's Wwe. gr. 8°. II, 188 S. Geb. ℳ 4.

Schönen, W. Führer durch das Graduale Romanum zunächst f. den katholischen Kirchensänger. Die liturg. Chorgesänge des sonn- u. festtägl. Hochamtes, übers. u. erläutert. 1. Hälfte. Ordinarium missae et Proprium de tempore. Düsseldorf, Schwann. kl. 8°. VII, 193 S. ℳ 1,20.

Schultz, Frz. u. Rob. Triebel. Die gebräuchlichsten Lieder der evangel. Kirche als Grundlage zur Veranschaulichung der Geschichte der kirchl. Dichtung f. die Schule erläutert. 17. Aufl. [Hilfsbuch beim evangel. Religions-Unterricht in Lehrer- u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten wie auch zum Gebrauch f. Lehrer u. Lehrerinnen. II. ².] Breslau, Dülfer. 8°. VIII, 255 S. ℳ 2,40.

Schulzweida, Richard. Die moderne Bühnen-Gesangskunst. Mit besonderer Berücksichtigung der Wagner'schen Werke. Ein Leitfaden m. zahlreichen Noten-Beispielen, sowohl f. Gesangs-Studierende als auch für Bühnen-Künstler. Berlin, Siegel. 8°. ℳ 1.

Scott, Ch. Kennedy. Madrigal singing. A few remarks on the study of madrigal music with an explanation of the modes and a note on their relation to polyphony. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 68 p. Geb. 2 s. 6 d.

Semeria, Giov. La messa nella sua storia e nei suoi simboli. Sec. edizione rived. ed aum. Roma, F. Pustet. 8°. XIII, 306 p. L. 3.

Simmons, Robert. Practical points for choral singers. London, The Vincent music company. 1 s.

Smith, Jos. Voice and song: a practical method for the study of singing. New York, G. Schirmer. Fol. 14+186 p. diagrs. $ 2.

Springer, Max. Der liturgische Choralgesang in Hochamt u. Vesper, dessen Harmonisierung u. Erklärung. Selbständiges Suppl. zu dem Hauptwerke „Die Kunst der Choralbegleitung". Ein prakt. Handbuch f. Chordirigenten u. Organisten. Regensburg, A. Coppenrath's Verlag. 8°. VII, 176 S. ℳ 2.

Springer, Max. Die Kunst der Choralbegleitung. Theoretisch prakt. Anleitg. zum richt. Singen u. Begleiten des gregorian. Chorals. Regensburg, A. Coppenrath's Verlag. 8°. XII, 280 S. ℳ 3,20.

Ssonki, S. M. Die Theorie der Stimmbildung auf physiologischer Grundlage. [Russ. Text.] III. Aufl. St. Petersburg, Selbstverlag. 8°. 208 S. 1 R. 50.

Staley, V. Liturgical studies. London, Longmans. 8°. 234 p. 5 s.

Steinführer, W. Das Magnificat Luc. 1 identisch m. Psalm 103. Ein sprachwissenschaftl. Beleg. Neubrandenburg (1908), Brünslow. gr. 8°. VIII, 343 S. ℳ 4.

Stubbs, George Edward. The adult male alto or counter-tenor voice. New York, The H. W. Gray co. 8°. 3+70 p.

Suñol, Gregorio. Método completo de solfeo, teoria y práctica de canto gregoriano según la escuela de Solesmes. Segunda edición, notablemente perfeccionada. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. 8°. XVI, 203 p. fr. 2.

Suñol, Gregoire. Méthode complète de chant grégorien. 2me édition notablement perfectionnée. Traduction ... par Maur Sablayrolles. Tournai, ebendort. 8°. 252+26 p. fr. 2,50.

Terry, Richard R. Catholic church music. London, Greening. kl. 8°. 216 p. Geb. 5 s. [cf. die eingehende Kritik in: Zeitschr. d. I. M. G. VIII, 443.]

Texte, kleine, f. theolog. Vorlesungen u. Uebungen. Hrsg. v. Hans Lietzmann. 19. Bd. Liturgische Texte. II. Ordo missae secundum missale romanum. Hrsg. v. Hans Lietzmann. Bonn, Marcus & Weber. 8°. 23 S. ℳ 0,40.

Ulrich, J. Chiampel: der engadinische Psalter. Neu hrsg. [Gesellschaft f. romanische Lit. 9. Bd.] Dresden (1906). Halle, Niemeyer in Komm. gr. 8°. XXXI, 439 S. ℳ 18.

Vandeur, Eugène. La sainte messe. Notes sur la liturgie. Sec. édit. Abbaye de Maredsous. 12°. IV, 188 p. fr. 0,75.

Vesperale romano: salmi ed inni, con le antifone e versetti per i vespri proprii e comuni di tutto l'anno, ufficio dei defunti, salmi penitenziali, processioni e benedizioni. Parma, tip. Fiaccadori. 16°. 370 p. Geb. L. 1.

Vos, Joseph. Le rythme du chant grégorien s. Abschnitt III.

Wagner, Peter. Der Kampf gegen die editio Vaticana. Eine Abwehr. Graz, Styria. 8°. 63 S. ℳ 1.

Wanrell, Joaquin Sastre. The art of singing; a collection of rules for singing, by celebrated teachers and artists, comp. by G. S. W. [Fresno? Cal.] gr. 8°. 40 p., 2 port. $ 1.

White, W. A. Harmony and ear-training s. vorigen Abschnitt.

Wilkinson, George Perkins. Music and medicine and the singing voice (an analysis of music?) An elementary story of the fine arts of motion, poetry, the dance, music and the human voice, in speech, rhetoric and oratory, song, the drama and the opera . . . Omaha, Neb., Swartz & McKelvy. gr. 8°. V p. illus.

Winter-Bertelli, Mathilde. Der Mechanismus der Stimme u. die Grundlehren f. korrekten Gesang. Ein kurzes leichtfaßl. Handbuch f. das Gesangstudium. Prag, J. Hoffmann's Wwe. in Komm. 8°. 16 S. ℳ 1.

Wodell, Frederick William. The choir and class voice-book; a practical handbook of voice culture for choir and class . . . [Boston, The Chapple press.] 8°. 34 p.

Zimmermann, Frz. Einheitliche Gesangskunst. Straßburg (1908), J. Singer. 8°. 85 S. ℳ 1.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abele and Niederheitmann. The violin. Its history and construction illustrated and described from many sources, &. Translated in full from German by John Broadhouse. London, Reeves. 12°. VIII, 207 p. 2 s.

Bandmann, Tony.* Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. Mit e. Einführg. v. F. A. Steinhausen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 115 S. ℳ 3.

Barillon-Bauché, Paula. De la méthode „pour apprendre à enseigner le piano“. Pau, impr. Empérauger. 8°. 9 p. avec fig.

Bedwell, G. C. The evolution of the organ. London, W. Rider & son. VIII, 101 p. 1 s. 6 d.

Bellair's melodic and rhythmic primer for the pianoforte. London, Enoch & sons. 4°. 4 s.

Beringer, Oscar. Fifty years' experience of pianoforte teaching and playing. London, Bosworth & Co. 8°. 72 p. 1 s.

Biernath, E. Die Guitarre seit d. III. Jahrtausend vor Christus s. Abschnitt III.

Breithaupt, Rodolphe M. Le technique naturelle du piano. Leipzig, C. F. Kahnt. 26,5×34 cm. 65 S. Kart. ℳ 4.

[Vol. II. Les fondements de la technique pianistique. Ecole technique du jeu libre, naturel, par la mise en action de la pesanteur propre du bras (degré inférieur au degré moyen). Avec de nombreuses illustr. photographiques, des dessins et exemples notés. Traduction française de Ernest Closson. — Der erste Teil ist nicht in französ. Ausg. erschienen.]

Bricqueville, E. de. La viole d'amour. Paris (1908), Fischbacher. 8°. 15 p. fr. 2.

Broadley, A. Adjusting and repairing violins, cellos, &c. London, L. U. Gill. 8°. 88 p. illus. 1 s.

Brugière, H. et J. Berthelé. Exploration campanaire du Périgord. Périgueux, impr. de la Dordogne. gr. 8°. 658 p.

Bühnert, Frz. Wie lernt man „Registrieren“? Eine leicht fassl. Methode z. Erlerng. u. Anwendg. d. Register an Harmoniums jeden Systems nebst e. Anzahl v. registrierten

Notenbeispielen u. Stücken. Genaues Verzeichn. fast aller vorkommenden Register, geordnet nach d. Fußton, nebst Angabe ihrer Klangfarbe u. Stärke. Leipzig, Portius. ℳ 1.

Cesi, Sigismondo. Appunti di storia e letteratura del pianoforte. Milano, Ricordi. 8°. 44 p. L. 1,50.

Clark, Fr. Hor. Liszts Offenbarung s. Abschnitt V unter Liszt.

Le clavier français établi par une commission de vingt membres professionnels, théoriciens ou mécaniciens. Paris, impr. Féron-Vrau. qu. 16°. 16 p. avec fig. 20 c.

Clerjot, M. Essai de philosophie instrumentale. L'art du violon. Paris, l'auteur, 66. boulevard Barbès. 8°. IX, 417 p. fr. 3,50.

Cutter, Benjamin. How to study Kreutzer. A handbook for the daily use of violin teachers and violin students. — Harmonic analysis. A course in the analysis of the chords and of the non-harmonic tones to be found in music, classic and modern. Boston, O. Ditson co. $ 1,25.

Fischer, Jerry Cree. Piano tuning, regulating and repairing; a complete course of self-instruction in the tuning of pianos and organs, for the professional or amateur. Philadelphia, T. Presser. gr. 8°. VIII, 7+219 p. illus., pl., diagrs. $ 1,75.

Green, Albert. Tone and technique of the violin. [Mobile? Ala.] 8°. 24 p.

Großmann, Max. Kritische Übersicht üb. Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau im J. 1906. [Aus: „Deutsche Instrumentenbau-Zeitg."] Berlin, E. Euting. gr. 8°. 94 S. ℳ 0,90.

Großmann, Max. Die Theorie der harmonischen Abstimmung der Resonanzplatten bei der Geige u. d. hauptsächlichsten Einwände dagegen. [Aus: „Deutsche Instrumentenbau-Zeitg."] Berlin, E. Euting. gr. 8°. 26 S. ℳ 0,60.

Hofmann, Rich. Praktische Instrumentationslehre. 3. Aufl. 1. Tl. Die Streichinstrumente. Leipzig, Dörffling & Franke. 32×24,5 cm. VIII, 95 S. ℳ 5.

Jadassohn, S. Lehrbuch d. Instrumentation s. Abschnitt VI.

Kubbé, Gust. The pianolist: a guide for pianola players. New York, Moffat, Yard & Co. 8°. 7+164 p. $ 1.

Kraus, Alexandre fils. Une pièce unique du musée Kraus de Florence. Edition des „Annales de l'alliance scientifique universelle". Paris, H. Morin. 8°. 12 S.
[cf. Zeitschr. d. I. M. G. IX, 13.]

Kotzschmar, Mary Ann (Torrey) [Mrs. **Hermann Kotzschmar**]. Half-hour lessons in music; class work for beginners at the piano. Boston, O. Ditson company; New York, C. H. Ditson & co. 8°. VI+122 p. illus. $ 1.

Lawrence, F. Locke. The rationale of piano technic; a discussion of „conscious muscle control", position, octave playing, pedal study, etc., including a progressive arrangement of exercises for the development of a correct piano technic. Cincinnati (1906), The G. B. Jennings co. gr. 8°. 22, X p. 60 c.

Locher, C. Manuale dell' organista: I registri dell' organo, con ispeciale riguardo al differente loro timbro di voce e relativi fenomeni acustici, ad uso degli organistici ed organari. Prima edizione italiana. Versione dall' originale tedesco di E. Locher e V. Hainisch. Prefazione di Enrico Bossi. Milano, Hoepli. 16°. XXIV, 187 p. L. 2,50.
[Manuali Hoepli.]

Mahillon, Victor. Les instruments à vent. I. Le trombone, son histoire, sa théorie, sa construction. — II. Le cor, son histoire &. — III. La trompette, son histoire &. Brüssel, C. Mahillon & Co.

Marmontel, A. Vade-mecum du professeur de piano. Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains du degré de force le plus élémentaire à la difficulté transcendante. 3e édit., remaniée et considérablement augmentée. Paris, Heugel et Cie. 8°. VIII, 200 p. fr. 3.

Matthieu, Ernest. Les fondeurs de cloches nivellois. Les Tordeur. Notice. Nivelles, impr. Lanneau et Despret. 8°. 11 p. fr. 0,75.
[Extrait des Annales de la société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, tome VIII.]

Matthieu, Ernest. L'horloge et le carillon du beffroi de Tournai en 1543—1544. Anvers, impr. J. Van Hille-de Backer.
[Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.]

Niemann, Walt. Das Klavierbuch. Kurze Geschichte der Klaviermusik u. ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur. Mit Tabellen üb. den Klavierbau u. e. Uebersicht üb. die Klavierliteratur. München, Callwey. 8°. VI, 122 S. ℳ 2,50.

Parent, Hortense. L'étude du piano. Manuel de l'élève. Conseils pratiques. 5e édition. Paris, Hachette et Cie. 16°. XI, 188 p. avec musique. fr. 2,50.

Parent, H. Répertoire encyclopédique du pianiste s. Abschnitt 1.

Priedöhl, Alfred. Wie erzielt man großen Ton u. ausdrucksvolles Spiel? Ein Beitrag zur Kunst des Violinspiels. Stettin, Priedöhl. 8°. ℳ 1.

Patterson, Annie W. Chats with musiclovers. London, Laurie. gr. 8°. 192 p. 3 s. 6 d.

Prout, Ebenezer. Elementarlehrbuch der Instrumentation ins Polnische übersetzt v. Gust. Roguski. Warschau (1906), Gebethner u. Wolff. 8°. 174 S.

[Angezeigt in der Zeitschr. der intern. Musik-Ges. VIII, 357.]

Richardson, A. Madeley. Modern organ accompaniment. London, Longmans. 8°. 214 p. 9 s.

„Sapho". Orientirungs-Tafel f. die Claviaturen v. Clavier u. Harmonium. Gleiwitz, Neumann's Stadtbuchdr. in Komm. 16,5×100 cm. Auf Pappe ℳ 1.

Scharwenka, Xav. Methodik des Klavierspiels s. Abschnitt VI unter Handbücher der Musiklehre.

Seidel, Joh. Julius. Die Orgel und ihr Bau. 4. verm. u. verb. Aufl., bearb. v. Bernh. Kothe. Hierzu: Anhang bearb. v. Heinrich Schmidt. Leipzig, Leuckart. 8°. ℳ 0,60.

Simon, Willy. Kleiner Ratgeber bei Anschaffung v. Harmoniums. Erläuternde Abbildgn. im Text. Berlin, C. Simon. 8°. 37 S. ℳ 0,40.

Smolensky, St. Ueber die Kirchen-Glocken in Rußland. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der „Russ. Musik-Zeitung". 8°. 26 S. 25 K.

Steinhausen, F. A. Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten. 2., neubearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. XIV, 160 S. m. Fig. ℳ 5.

Stoye, Paul. Von e. neuen Klavierlehre. (R. M. Breithaupt's „Natürl. Klaviertechnik".) Ein Mahn- u. Weckruf an die lehr.- u. lern. Musiker. 2., umgearb. u. verm. Aufl. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. 16 S. ℳ 0,60.

Traber, J. Die Glocken der Heilig-Kreuz-Kirche in Donauwörth. Zur Erinnerg. an die am 14. X. 1906 stattgefundene Glockenweihe. Donauwörth (1906), L. Auer. 8°. 18 S. u. 14 S. Abbildgn. ℳ 0,60.

Violin, The: its history and construction s. Abele and Niederheitmann.

Virgil, Almon Kincaid. Education in music; lessons to teachers in the instruction of parents. New York, A. K. Virgil. 8°. 70 p. 2 s.

[Bezieht sich auf Klavierunterricht etc.]

Warman, John Watson. The organ; writings on its structure, etc. In progress. 7 parts. Aberdeen, University Press. 4°. Je 1 s. 10 d.

[Angezeigt in der Zeitschr. d. intern. Musik-Gesellschaft IX, 46.]

IX.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Physiologisches. Autorenrechte.

Adam, Max. Schellings Kunstphilosophie. Die Begründg. des idealist. Princips in der modernen Aesthetik. [Abhandlgn. zur Philosophie u. ihrer Geschichte. Hrsg. v. R. Falckenberg. 2. Heft.] Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. VII, 88 S. Subskr.-Pr. ℳ 2,40. Einzeln ℳ 3.

d'Albert, W.* Die Verwertung des musikalischen Aufführungsrechts in Deutschland. Jena, G. Fischer. gr. 8°. 127 S. ℳ 3.

Allorge, Henri. Le clavier des harmonies, transpositions poétiques. Paris, Plon. 12°.

[cf. Le guide musical 1907, S. 495.]

Anri, Pol. Vier muzikanten op weg naar de foore. Gent, Ad. Hoste. 4°. 11 p. en 1 gekleurde plaat. fr. 0,50.

Applin, A. The chorus girl. London, Sisley. 8°. 312 p. 2 s. 6 d.

Armin, Georg. Konservatorium u. Gesangunterricht. Eine Mitteilung an Herrn Prof. Xaver Scharwenka, die staatliche Prüfung der Gesanglehrer betreffend. Berlin, Jonasson-Eckermann Co. ℳ 1.

[Angezeigt in: Die Musik VI, 11.]

Bab, Jul. Kritik d. Bühne. Versuch zu systemat. Dramaturgie. Berlin (1908), Oesterheld & Co. 8°. 167 S. ℳ 3.

Baudin, Georges. Le droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres en droit français (thèse). Paris (1906), Pichon et Durand-Auzias. 8°. II, 140 p.

Bazaillas, R.* Musique et inconscience. Introduction à la psychologie de l'inconscient. Paris (1908), Alcan. gr. 8°. VI, 320 p. fr. 5.

Bock, Gustav. Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken. Berlin, C. Heymann. gr. 8°. 80 S. ℳ 2.

Brackett, J. A. Theatrical law. Boston, C. M. Clark Publishing Co. 8°. 18+503 p. $ 5.

Bridge, Sir Frederick. The Shakespeare and music birthday book. [Das „Shakespeare"-Musik- u. Geburtstagsbuch.] (In engl. u. deutscher Sprache.) London, Leipzig, Bosworth & Co. kl. 8°. 269 S. m. 1 Abbildg. ℳ 3,50.

Busoni, Ferruccio. Der mächtige Zauberer. Die Brautwahl. Zwei Theaterdichtungen für Musik. Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst. Triest, Schmidl & Co. gr. 8°. 119 S. ℳ 3.
[Daraus einzeln: Entwurf etc. Ebenda. gr. 8°. 35 S. ℳ 1,20.]

Cameroni, Ag. Ciò che può dire la musica: conferenza. Milano, tip. A. Codara. 8°. 16 p.

Colberg, Paul. Als fahrender Musikant in Californien. Erlebnisse u. Abenteuer eines Deutschen, nacherzählt v. P. C. Dresden, Haendcke. 8°. V, 216 S. ℳ 2.

Combarieu, Jules.* La musique. Ses lois, son évolution. [Bibliothèque de philosophie scientifique.] Paris, Flammarion. 8°. 348 p. avec musique. fr. 3,50.

Coupleux, E. Sténographie musicale. Paris, Joanin. fr. 1.

Denkert, L. Die Musik in ihrer Bedeutung im Seelenleben der Menschen. Progr. Kiel. 4°. 14 S.

Dyke, H. J. van. The music-lover. New York, Moffat, Yard & Co. 8°. unpaginirt. $ 1.

Edwards, John Harrington. God and music. London, Dent & Co. 319 p. 4 s.

Eisenmann, Ernst. Das Urheberrecht an Tonkunstwerken. Grundlagen zur Beurteilg. der neuen Instrumente zu Musikvorführgn. (Phonograph, Theatrophon, Pianola). Mit e. Einführg. v. Jos. Kohler. Berlin (Wilmersdorf), Dr. W. Rothschild. gr. 8°. 52 S. ℳ 2.

Garinei, Mich. L'insegnamento dell' arte in relazione alle esigenze della vita moderna. Firenze, tip. G. Fratini. 8°. 11 p.

Gaultier, P. Le sens de l'art. Sa nature, son rôle, sa valeur. Préface par E. Boutroux. Paris, Hachette. 8°. XXXII, 271 p. avec 16 planches. fr. 3,50.
[Bibliothèque variée.]

Gehaltsaufstellung der behördlich angestellten Orchester in Deutschland. Berlin, Chausseestr. 123, Allgem. deutscher Musiker-Verband. ℳ 0,25.

Geissler, Max. Die Musikantenstadt. Roman. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 309 S. ℳ 3,50.

Gentile, Stef. L'avvenire della musica e dei musicisti: conferenza. Palermo, tip. fratelli Vena. 16°. 46 p.

Graves, C. L. Humours of the fray: rhymes and renderings. London, E. Smith. 8°. 150 p. 3 s. 6 d.
[A volume of topical interest, political, social and musical.]

Green, Fanny. Sound pictures; or the beautiful in music. Fulham, Fr. H. Morland. 42 p. 1 s.

Grunsky, Karl. Musikästhetik. [Sammlung Göschen. Bd. 344.] Leipzig, Göschen. kl. 8°. 178 S. Geb. ℳ 0,80.

Hartog, A. H. de. Holland en de muziek. Open brief aan den heer Willem Hutschenruyter. Amsterdam, Uitgevers-maatschappij „Elsevier". gr. 8°. 19 p. f. 0,25.

Hübner, Otto R. Das Lied des deutschen Volkes im Spiegel einer Künstlerseele. Ein Vortrag bei Einführung des neuen Volksklaviers, Pianetto genannt. Breslau, Hainauer. 8°. ℳ 0,50.

Jelinek, Emil. Die Amerikareise des „Wiener Männergesang-Vereins" m. der Doppelschrauben-Lustjacht „Oceana" der Hamburg-Amerika-Linie vom 21. IV.—28. V. 1907. Wien, W. Frick in Komm. Lex. 8°. 143 S. m. 1 Taf. ℳ 3.

Kinkel, Walt. Die Stellung der Kunst zur Kultur. Vortrag. Charlottenburg, O. Günther. gr. 8°. 13 S. ℳ 0,90.

Kobbé, G. How to appreciate music. London, Sisley. 8°. 256 p. 5 s.

Kohler, Jos. Urheberrecht an Schriftwerken u. Verlagsrecht. Stuttgart, Enke. gr. 8°. ℳ 13,20.

Kohnstamm, Osk. Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzgn. der Ästhetik. München, Reinhardt. gr. 8°. 93 S. ℳ 2.

Lange, Konrad. Das Wesen der Kunst. Grundzüge e. illusionistischen Kunstlehre. 2. Aufl. Neue Bearbeitg. in 1 Bde. Berlin, Grote. gr. 8°. XXVI, 668 S. ℳ 10.

Laurencie, L. de la. Le goût musical en France. Paris, Joanin. fr. 6.

Lessing, Thdr. Theater-Seele. Studie über Bühnenästhetik u. Schauspielkunst. Berlin, Priber & Lammers. 8°. 176 S. ℳ 2,50.

Levi, Giulio A. Studi estetici. Parte I: Ricerche di filosofia dell' arte. P. II: Analisi e commenti. Città di Castello, S. Lapi. 16°. 168 p. L. 2,50.

Lewis, Alwine W. Musical thoughts from master minds. Malden? Mass. 8°. 5+171 p.

Lindner, Clementine. Aus Frau Musikas Reich. 10 Skizzen. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. kl. 8°. 83 S. Geb. ℳ 2.

Llongueras, Joan. Educació musical: conferencia donada . . . . en la sala . . . . de la „Lliga Regionalista". Sabadell, tip. Vives.
[Angezeigt u. besprochen in: Revista musical catalana. IV, S. 198.]

Löhn, P. Das Lampenfieber. Ein Ratgeber f. Redner, Deklamatoren, Dilettanten u. angeh. Künstler, Amateur- u. Berufsschauspieler. Oranienburg, Orania-Verlag. gr. 8°. 37 S. ℳ 1.

Ludwig, Heinr. Ueber Erziehung zur Kunstübung u. zum Kunstgenuss. M. e. Lebensabriss des Verf., aus dem Nachlass hrsg. [Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 78. Heft.] Straßburg, Heitz. Lex. 8°. VII, 167 S. ℳ 6.

Marsop, Paul. Weshalb brauchen wir die Reformbühne? Ein Versuch. München, G. Müller. 8°. 31 S. ℳ 0,60.

Martin, C. J. Ruggles versus the Paderwhiskie school: a musical mock trial. New York, Dick & Fitzgerald. 12°. 27 p. 15 c.

Maryott, H. B. Musical essentials. Cincinnati, John Church Co. 8°. 12+144 p. $ 1.

Masse, P. Le droit moral de l'auteur sur son œuvre littéraire ou artistique (thèse). Paris (1906), A. Rousseau. 8°. 141 p.

Montanelli, Archimede. Noterelle artistico-musicali. Forlì, tip. Montanari. 8°. V, 302 p. L. 3.

Münch, A. Die Musik in Schule u. Haus s. Abschn. VI.

Nachtigal, A. Künstlerische Weltanschauung. Ein Beitrag zur Kunsterziehung. Dissert. Jena (1905!). 8°. 48 S.

Nagel, Wilib. Die Musik im tägl. Leben s. Abschn. IV unter Magazin, musikal.

Nietzsche, Federico. Le origini della tragedia, ovvero ellenismo e pessimismo. Traduzione di Mario Corsi e A. Rinieri. Bari, G. Laterza e figli. 8°. XIX, 255 p. L. 3.
[Biblioteca di cultura moderna.]

Nieritz, Gust. Georg Neumark u. die Gambe oder: Wer nur den lieben Gott läßt walten. Erzählg. Neu bearb. u. hrsg. v. W. Rheinen. Illustr. Ausg. Konstanz, C. Hirsch. kl. 8°. 96 S. Geb. ℳ 0,50.

Nordau, Max. On art and artists. Translat. by W. F. Harvey. London, Unwin. 8°. 358 p. 7 s. 6 d.

Paar, Max. Der Kaiser u. die Kunst u. die soziale u. ethische Bedeutg. d. Kunst. Leipzig, M. Altmann. 8°. IV, 104 S. ℳ 1,50.

Padovan, A. Che cosa è il genio? 2a edizione raddoppiata. Milano, Hoepli. 16°. X, 163 p. L. 2,50.
[Biblioteca classica Hoepliana.]

Patterson, Annie W. Chats with music lovers. (Music lover's lib.). London, Laurie. Philadelphia, Lippincott. 8°. 192 p. 3 s. 6 d.

Paulhan, Fr. Le mensonge de l'art. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.) Paris, Alcan. 8°. 380 p.
[cf. Mercure musical. III, 171.]

Péladan, (?). Introduction à l'esthétique. Paris, Sansot et Cie. 12°. 103 p. fr. 1.
[Les idées et les formes.]

Pilo, M. Estetica: lezioni sull' arte professate nell' università di Bologna. [Manuali Hoepli. Serie speciale.] Milano, Hoepli. 16°. XV, 286. L. 2,50.

Puffer, E. D. The psychology of beauty. London, Constable. gr. 8°. 5 s.

Raymond, G. Lansing. The essentials of æsthetics in music, poetry, painting, sculpture and architecture. London, Murray; New York, Putnam. 8°. 19+404 p. il. 10 s. 6 d.

Rey, P. Les elliptiques (les sept symptômes vitaux capitaux) chants, instruments, danses. Poèmes en prose avec 6 mélodies populaires et 10 mélodies de l'auteur. Paris, Société française d'impr. et de librairie. 8°. 176 p. fr. 3,50.

Ripert, J. B. Questions musicales actuelles. Conférence faite à l'académie de Vaucluse. Avignon, Seguin. 8°. 20 p.

Rosa, Fr. la. Il canto e la sua missione educativa. Acireale, tip. XX secolo. 8°. 59 p.

Ruthner, A. v. Die Paschawirtschaft an d. deutschen Hoftheatern. Enthüllungen aus dem internen Leben u. Treiben der deutschen Hoftheater, anläßl. d. Affaire Speidel-Mottl contra „Bayer. Kurier". München, Verlag „Tasmania." 8°. 99 S. ℳ 1,50.

Saran, Frz. Deutsche Verslehre. (Handbuch des deutschen Unterrichts a. höher. Schulen, hrsg. v. A. Matthias. Bd. III.) München, Beck. gr. 8°. XV, 355 S.
[cf. die eingehende Kritik in: Zeitschr. d. I. M. G. VIII. 410.]

Sbriglia, Georges. L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécaniques et le droit de l'auteur (thèse). Paris, Arthur-Rousseau. 8°. 145 p.

Schaumberger, Heinr. Bergheimer Musikanten-Geschichten. Heitere Bilder aus dem oberfränk. Volksleben. Mit einer Vorbemerkg. u. dem Bilde des Verf. [Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. No. 2014—2017.] Halle, Hendel. kl. 8°. IV, 283 S. ℳ 1.

Schmidt, Max. Der blinde Musiker. Volkserzählung aus dem Böhmerwald. Neue, illustr. Ausg. Leipzig, Haessel. 8°. 275 S. ℳ 2,30.

Schumann, Rob. Musikal. Haus- u. Lebens-Regeln. Leipzig, Rühle. kl. 8°. ℳ 0,20.

Seesselberg, Friedrich. Volk und Kunst. Kulturgedanken. Berlin, Schuster & Bufleb. 8°. X, 246 S.

Seidl, Arthur.* Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. 2., durchgearb. u. verm. Aufl. Leipzig, Kahnt Nachf. gr. 8°. VII, 275 S. ℳ 3.

Solger, K. W. F. Erwin. Vier Gespräche üb. das Schöne u. d. Kunst. Berlin, Wiegandt & Grieben. gr. 8°. XXX, 396 S. ℳ 10.

Stephani, Herm. Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst u. das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen. Leipzig, Siegel. 8°. 78 S. ℳ 2,50.

Stieglitz, Olga. Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken. Eine ästhetische Untersuchung. Stuttgart, Union.

Storck, Karl. Moderne Kultur. Handbuch d. Lebensbildg. u. d. guten Geschmacks. Hrsg. v. E. Heyk. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.
[Handelt S. 271—313 von Musik.]

Suder, H. Song-roundels and games. 2d ed. Chicago, Educational publishing Co. 8°. 76 p. il. 75 c.

Surette, Thomas Whitney and Dan. Gregory Mason. The appreciation of music; a course of study for schools, colleges, and general readers . . . New York, The H. W. Gray co. gr. 8°. XI, 222 p. $ 1,50.

Taine, Hippolyte. Philosophie der Kunst. Aus dem Franz. v. Ernst Hardt. 2. Aufl. Jena, Diederichs. 8°. 533 S. ℳ 8.

Talbot, H. S. Guide to music publishing. Private ed. Chicago, Ill., H. S. Talbot & co. gr. 8°. 30 p.

Thibaut, Ant. Frdr. Just. Über Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der 1. u. 2. Ausg. enth. Aufl. Durch e. Biographie Thibauts sowie zahlr. Erläutergn. u. Zusätze verm. von Raimund Heuler. Paderborn, Schöningh. gr. 8°. V, LXXXVIII, 120, 90 u. 2 S., Portr. u. 1 Musikbeil. ℳ 3,40.

Turnbull, Robert. Musical genius and religion. London, S. Wellwood. 12°. XIII, 125 p. 3 s. 6 d.

Vischer, Frdr. Thdr. Das Schöne und die Kunst. Zur Einführg. in d. Aesthetik. 3. Aufl. (Festausgabe zur Erinnerg. an Fr. Vischers Geburtstag den 30. VI. 1807.) [Vischer: Vorträge. I. Reihe. hrsg. v. Rob. Vischer.] Stuttgart, Cotta Nachf. gr. 8°. XVIII, 308 S. m. 1 Bildn. ℳ 6.

Vogelsang, W. Aesthetiek en kunstgeschiedenis aan de universiteit. Rede bij de aanvaarding van het hoogleeraarsambt aan de rijks-universiteit te Utrecht. Utrecht, A. Oosthoek. gr. 8°. 44 p. f. 0,60.

Waldstein, Max. Ein alter Tenorist. Humoristischer Theaterroman aus dem Pariser Leben. Dresden, Richter. 8°. VIII, 31 8S. ℳ 4.

Weingartner, Felix. Musikalische Walpurgisnacht. Ein Scherzspiel. [Aus: „Kunstwart."] Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 38 S. Geb. ℳ 2.

Weisweiler, Josef. Das Schulkonzert. Ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung am Gymnasium. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. 48 S. ℳ 0,80.

White, Grace Miller. A chorus girl's luck in New York. New York, J. S. Ogilvie Publishing Co. 12°. 123 p. il. 25 c.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

